This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

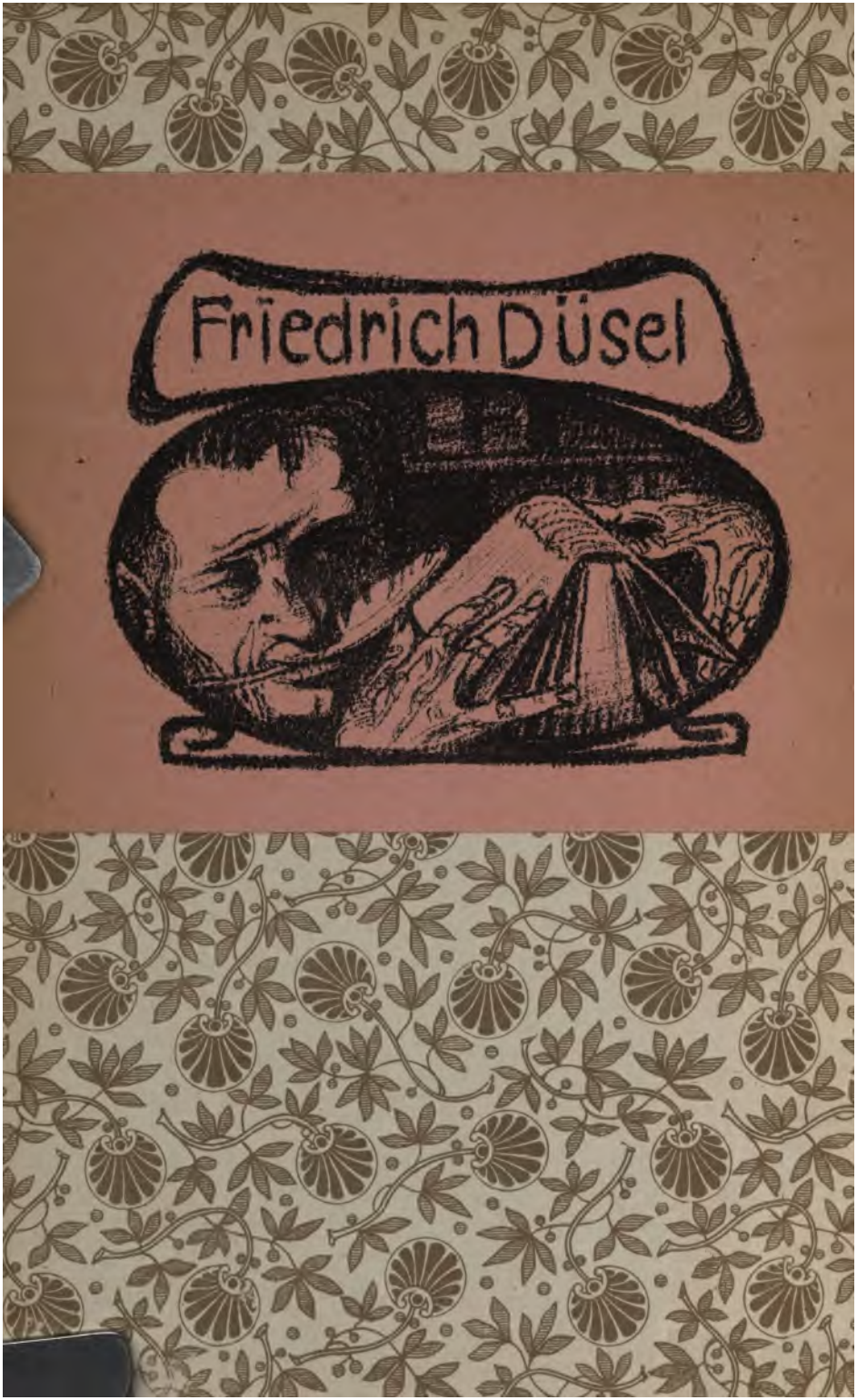
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 3 9015 00393 601 3
University of Michigan – BUHR


Friedrich Düsel

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Werden und Wesen des historischen Dramas

Von

Otto von der Pfordten

Heidelberg 1901
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

1812.

Historisches Drama in fünf Aufzügen.

Zweite Auflage.

8°. geheftet M. 2. In Leder M. 3.

Otto von der Pfordten

Michel Angelo.

Historisches Genrebild in einem Aufzuge.

Mit einem Titelbild. 8°. geheftet 80 Pf.

Mohammed.

Dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen.

8°. geheftet M. 2.

Der König von Rom.

Historisches Drama in fünf Aufzügen.

8°. geheftet M. 2.

Fürst Bismarck.

Eine Gedenkrede zu seinem Tode.

8°. geheftet 50 Pf.

Die Perser. Tragödie des Aeschylos.

Verdeutscht und ergänzt, sowie mit Anmerkungen zur Aufführung an Bühnen und Schulen

von

Hermann Köchly.

Herausgegeben von Karl Barlich.

Zweite unveränderte Auflage.

8°. geheftet 1 M. 50 Pf.

Für Aufführungen stehen die aus dem Hauptbuche besonders abgedruckten Texte zu den Chorgesängen zum Preise von je 20 Pf., 100 Expl. = 10 M. zur Verfügung.

Dr. Friedrich Pässel
Redakteur der Westermannschen Monatshefte
BERLIN.

Fritz v. über sich selbst 172

Werden und Wesen des historischen Dramas

rec. Euph. VIII. 3/4, 724
LE IV, 21, 1505

Von
Otto von der Pfordten

Heidelberg 1901
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

German
Feldman
11.1.54
89759

Inhalt.

Einleitung. Seite I—VII

I. **Historischer Teil.**

1. Kunstgeschichte und Künstlergeschichte. Litteratur 8
2. Griechenland 13
3. Römer. Inder. Chinesen 23
4. England 29
5. Die romanischen Völker 42
6. Deutschland bis Goethe 61
7. Von unsern Klassikern bis zur Neuzeit 70

II. **Theoretischer Teil.**

1. Das historische Drama und der Realismus 85
2. „ „ „ „ die historische Wissenschaft 96
3. „ „ „ „ die Weltanschauung 102
4. „ „ „ „ die Form 106
5. Die Stoffe 113
6. Charaktere und Handlung 123
7. Nebenhandlung, Nebencharaktere, Nebenmotive 133
8. Das Tragische abhängig vom Historischen 138
9. Realismus und Idealismus. Moral 144
10. Die hohe Kunst 152

III. **Praktischer Teil.**

1. Buchdrama und Bühnendrama 157
2. Entstehung. Idee. Tendenz 166
3. Litteraturstudium 175
4. Prosa oder Vers? Darstellungsstil 184
5. Bühne, Publikum, Kritik 191
6. Bedingungen einer Blütezeit 201

oder „adeliges“ Schauspiel die Seltsamkeit solcher Spezialisierung zeigen konnten. Mit seinen drei folgenden Werken kehrte er zum „Trauerspiel“ zurück, in der „romantischen Tragödie“ der Jungfrau von Orleans gar einen ästhetisch-philosophischen Begriff einführend, um mit dem „Schauspiel“ Wilhelm Tell zu enden.

Sehr charakteristisch nannte Goethe seinen ersten Entwurf: „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen, dramatisiert“, während er im übrigen nur die Ausdrücke Schauspiel und Tauerspiel anwandte.

Grillparzer hat lauter „Trauerspiele“ gedichtet, außer einem Märchen und einem Lustspiel, und gebraucht — merkwürdigerweise gerade bei der Jüdin von Toledo die Bezeichnung: „historisches Trauerspiel“, nicht aber beim Ottokar. Ibsen nannte seine Kronprätendenten ein „historisches“, Kaiser und Galiläer ein „welthistorisches“ Schauspiel, obwohl beide tragisch enden. Wildenbruch gebraucht die Ausdrücke: Schauspiel, Trauerspiel und Tragödie *ohne* die Bezeichnung „historisch“, selbst bei den geschichtlich getreuesten seiner Dramen.

Die Ästhetik hat fast durchgängig an der hergebrachten Einteilung festgehalten, zumal sie dem „tragisch“ endenden Drama, der Tragödie, stets einen gewissen Vorzug zuzusprechen geneigt ist, und häufig nicht nur das Bühnendrama, sondern auch das Buch-Drama berücksichtigt.

Faßt man dagegen nur die lebende Bühne ins Auge, und die Empfindung des heute lebenden Geschlechtes, so scheint mir eine Einteilung nach Stoffgebieten als die natürlichste.

Schon Schiller hat einen gelegentlichen Versuch gemacht (in der Kritik: „Über Egmont“), das Drama einzuteilen in ein solches der Situationen (außerordentlichen Handlungen), Leidenschaften und Charaktere, ohne die Frage weiter zu vertiefen.

Ich möchte vorschlagen, zunächst zum Zwecke dieser Untersuchung, zu unterscheiden:

Zeitloses, phantastisches, lyrisches Historisches, episches Gleichzeitiges, novellistisches	Drama.

Alle drei Arten können, ihrem Grundton nach, mehr ernst oder mehr heiter sein; Drama oder Komödie, Schauspiel oder Lustspiel; die Tragödie ist dann eine besondere Art des ernsten Dramas.[1]) Ich lege solchen Einteilungen nicht mehr Wert bei, als ihnen zukommt, etwa nach dem lateinischen Sprichwort: qui bene distinguit, bene docet.

In diesem Buche spreche ich ausschließlich vom ernsten Drama, auch wo ich zeitloses und gleichzeitiges zum Vergleich heranziehe und schließe die Komödie und das Lustspiel, auch das sog. historische, von der Betrachtung aus.

Das Wort „Drama" wird man wohl gut thun, beizubehalten, da die deutschen, statt dessen gebrauchten, Worte: Handlung, Spiel, Stück u. s. w. alle ihre Mißstände haben, das Wort Schauspiel aber im Gebrauch einen Gegensatz zum Trauerspiel darstellt, dieses daher nicht mit umfassen kann, wie es bei einer solchen Einteilung nötig ist. Schon wegen der Ableitungen dramatisch, Dramatiker, Dramaturg, die sich schwer entbehren lassen, habe ich „Drama" nicht zu verdeutschen versucht. Statt „historisches" könnte man „geschichtliches" Drama sagen, aber historisch klingt besser.

Novellistisch nenne ich das Drama der Stoffe aus der Gegenwart, der „gleichzeitigen" Stoffe, weil es aus der Novelle hervorging, wie das historische aus dem Epos.

Shakespeare bietet Beispiele für alle drei Formen: z. B. Wintermärchen — Königsdramen — Kaufmann von Venedig;

Goethe: Faust — Götz und Egmont — Clavigo;

Schiller: Braut von Messina — Hist. Dramen — Kabale und Liebe;

---

[1]) Vgl. Gustav Freytag, Technik des Dramas. 52. Aufl. S. 97.

Wildenbruch: Heiliges Lachen — Historische Dramen — Haubenlerche;

Ibsen: Peer Gynt und Brand — Kronprätendenten und Kaiser und Galiläer — Moderne Stücke.

Ich brauche hier nicht näher auf diese Einteilung einzugehen, da der Inhalt dieses Buches vor allem nur eine schärfere Definition des Begriffs „historisches Drama" erfordert. Auch diese soll erst im folgenden näher begründet werden, muß aber der Klarheit halber vorausgeschickt werden, damit der Leser nicht unrichtige Beispiele im Geiste heranzieht.

Ich will also historisches Drama (im engeren Sinne) *nur* dasjenige nennen, das:

1. neben dem poetischen *mit* vom historischen Sinn des Dichters geboren wurde und

2. historische Thatsachen zur Erweckung der Teilnahme beim Hörer benützt.

Der Dichter muß sich also bemüht haben, ein bestimmtes historisches Kolorit festzuhalten, Menschen einer bestimmten Zeitperiode der Vergangenheit zu schildern; sein Werk muß auf geschichtlichem Hintergrund ruhen, soweit dies jeweils möglich ist.

Vom Hörer aber wird gleichfalls ein gewisses Maß von geschichtlicher Bildung und Anschauung gefordert, wie die Kenntnis bestimmter Thatsachen.

Der historische Sinn *beider* schafft als heimliche zehnte Muse bei Abfassung und Aufnahme mit.

Dadurch sind vor allem die sog. Kostümstücke ausgeschlossen, deren geschichtliche Eigenschaft nur darin besteht, daß die Personen andere Kleider tragen, als wir. Die Figuren dieser Dichtungen bindet kein strenges Band an die Scholle ihres Vaterlandes noch die Zeit ihres Scheinlebens; sie tragen nur darum ein fremdes Gewand, weil es dem Dichter schien, als kleide es sie besser. Man kann es ihnen leicht abstreifen, den Menschen wahrhaft historischer Stücke aber nicht! Überhaupt ist am leich-

testen Klarheit zu gewinnen, wenn man die Aufgabe vornimmt, die Freytag warm empfiehlt, nämlich die „Idee des Stückes in eine Formel abzuziehen“. (Technik S. 10.) Sobald es bei dieser Prozedur gelingt, die Personen eines Dramas in allgemeine Typen *aufzulösen*, ohne daß ein Rest bleibt, als höchstens einige kleinere Andeutungen und Bezüge — z. B. *ein* Fürst, *eine* Prinzessin, *eine* Hofdame, *ein* Staatsmann, *ein* Dichter — so ist das betreffende Stück *kein* historisches Drama.

Man denke sich ferner ein frei erfundenes (zeitloses, phantastisches) Drama, in dem eine Königin eine andere, von ihr gefangen gehaltene Königin köpfen läßt. Die *Erfindung* eines solchen Schlusses würde man wohl als höchst geschmacklos bezeichnen, *wüßte* man nicht, daß es thatsächlich in England seiner Zeit *geschehen* ist! — Die Erfindung eines Mädchens, das sich rüstet (nicht etwa als Mann verkleidet, was auch noch 1812/13 vorgekommen ist, sondern in Weiberkleidern), ein geschlagenes Heer zum Siege führt und dem König zur Krönung verhilft — würde als lächerlich gelten, wäre diese Thatsache nicht historisch beglaubigt. Auf den Einfall, einen römischen König deutscher Nation drei Tage im Schnee im Schloßhof auf die Gnade eines römischen Bischofs warten zu lassen, wäre wohl die Phantasie keines Dichters verfallen, stünde dies Ereignis nicht in jedem Geschichtsbuch zu lesen.

Hier wird die Formel, die Fabel dadurch reizvoll, daß man weiß, daß ihr ein Faktum zu Grunde liegt; Maria Stuart, Jungfrau, König Heinrich sind historische Dramen; der Tasso ist es nicht.

Umgekehrt können die Braut von Messina, Grillparzers Sappho u. s. w. mit Leichtigkeit in anderem Kostüm zu irgend einer anderen Zeit gedacht werden; keine geschichtliche Thatsache verknüpft ihre Handlung zwingend mit einem bestimmten Ereignis.

Dem Wallenstein liegt zwar ein allgemeiner Ideengehalt zu Grunde: „ein Feldherr empört sich gegen seinen Landesherrn und

sucht das Heer mit sich fortzureißen, es mißlingt u. s. w.", allein nicht nur die Art der Ermordung wirkt als bekannte Thatsache. Auch die ganze spezielle Eigenart des Konfliktes, dieses „Verrates", entspringend aus dem ganz besonderen Verhältnis dieses Generals zu seinem Fürsten — ist nur einmal in dieser Weise vorgekommen. In den „Piccolomini" ist die größte Sorgfalt darauf verwandt, Wallensteins exzeptionelle Stellung zu motivieren — bei „einem" beliebigen General würde das Ganze zu gemeiner Felonie verblassen.

Natürlich lassen sich auch eine Anzahl *Zwischenformen* und *Übergänge* finden, besonders zwischen reinem Kostümstück und reinem historischen Drama. Die Kunst bietet, wie die Natur, niemals streng gesonderte Arten, sondern auch Spielarten und Mischrassen. Man könnte sie halb-historische Dramen nennen, oder historische Genredramen, wenn eine solche Bezeichnung nötig erscheint. Wir besitzen sehr wertvolle Dramen, die sicher nicht im *ungünstigen* Sinn des Wortes Kostümstücke sind, aber in deren Konflikt nur *wenig* Geschichte hereinspielt, sodaß sich dieser leichter auf eine andere Zeit übertragen ließe, als beim rein historischen Drama. Dahin gehören von Schiller der „Carlos", auch der „Demetrius", von Grillparzer z. B. „Ein treuer Diener"; mehrere Stücke von Wildenbruch.

Als Beispiel eines merkwürdigen Übergangs zwischen historischem und phantastischem Drama sei Kleists Prinz von Homburg genannt, dessen Fabel gänzlich unhistorisch ist, das man aber des Zeitkolorits und der Person des großen Kurfürsten zuliebe doch zu den historischen Dramen rechnen möchte. Andere Beispiele mag sich der Leser selbst hinzufügen; über die Einfügung phantastischer Personen und Teile des Dramas wird im Teil II gesprochen werden.

Ich bemerke nur noch, daß selbstverständlich eine an sich reizlose Idee oder Fabel nicht dadurch fesselnd wird, daß sie irgend ähnlich einmal in der Weltgeschichte vorgekommen ist; im

Gegenteil wird die volle Wirkung eines hiſtoriſchen Dramas nur dann erreicht, wenn die Idee an ſich auch dann intereſſiert hätte, wenn ſie nicht hiſtoriſch beglaubigt wäre; das Ziel des hiſtoriſchen Dramas kann nur das ſein, allgemein menſchlich Wirkungsvolles in beſtimmtem geſchichtlichen Gewande zur Darſtellung zu bringen; neben dem hiſtoriſchen Sinn darf der poetiſche nicht fehlen, und kann jenen nur benutzen, nicht aber von ihm befruchtet werden.

Erſter, hiſtoriſcher Teil.

1. Kunſtgeſchichte und Künſtlergeſchichte. Litteratur.

In der Geſchichte der Kunſt iſt man gewöhnt, vornehmlich auf die einzelnen großen Vertreter einer Kunſtgattung, die Künſtler zu blicken; man reiht ſie, wie die Perlen an der Schnur, an einander und entwickelt ſo den Fortſchritt der Kunſt. Das iſt ſehr begreiflich, weil bei keinem menſchlichen Thun die Perſönlichkeit, die Individualität des Schaffenden eine ſo große Rolle ſpielt, als in künſtleriſcher Thätigkeit. Dennoch keine allein ausſchlaggebende; auch der größte Künſtler iſt an die Zeit gebunden, in der er lebt, und ſein Genie kann niemals abſolut frei mit Stoffen, Formen und Gedanken ſpielen. Dieſer Eindruck wird aber durch einſeitige Betrachtung der Künſtler-Perſönlichkeiten leicht erweckt und die Geſchichte der Kunſt als einer Erſcheinung des Menſchengeiſtes in ſeiner Geſamtheit dadurch beeinträchtigt.

Bei der Wiſſenſchaft findet genau das Umgekehrte ſtatt; ihre Geſchichtsſchreibung iſt meiſt nur eine ſolche der erzielten Reſultate und geht häufig über die Perſönlichkeiten, die am Webſtuhle ſaßen, ungebührlich hinweg. Die Forſchung wird hier raſch Gemeingut aller Forſchenden; der Meiſter verſchwindet hinter ſeinem Werk und wird häufig vergeſſen, während ſeine Reſultate von Hunderten weiter benutzt werden.

Und doch ist das thatsächliche Verhältnis bei beiden Geistesthätigkeiten das gleiche. Der Fortschritt des Könnens ist ein stetiger Prozeß (soweit nicht die Übung einer Wissenschaft oder Kunst etwa eine Zeitlang unterbrochen wird), vergleichbar einem stillen breiten Strome. Genährt wird er nur von den einzelnen, den Bächen, die ihm Leben und Inhalt zuführen. Die Persönlichkeiten sind der Einschlag in die Kette, die zeugende Kraft, das richtunggebende Element; aber der Fortschritt in seiner Gesamtheit betrachtet, geht doch über sie hinweg.

Das Auseinanderhalten zweier Betrachtungsweisen, die sich mehr mit den Persönlichkeiten oder mehr mit den einzelnen Formen beschäftigen ist aber bei der Kunst besonders wichtig, weil die Stellungnahme auch des Empfangenden, des Publikums, eine lebhaftere zu den Künstlern als zu den Heroen der Wissenschaft ist. Die großen Künstler erfreuen sich meist warmer, persönlicher Anteilnahme; die Heroen der Wissenschaft oft nur kühler Bewunderung. Und diese Neigung, diese Vorliebe für die Individualitäten trübt den Blick auch dem Geschichtsschreiber der Kunst weit eher als dem der Wissenschaft. Dennoch sind es zwei wesentlich verschiedene Betrachtungs- und Beurteilungsweisen. Man kann die Behauptung aufstellen, daß seit Goethe kein Dichter aufgetreten ist, der ihm gleich gestellt werden könnte. Und im selben Atem und mit demselben Recht kann man sagen, daß das Drama, die Erzählung in Prosa und die Lyrik (wenn auch diese am wenigsten) seit Goethes Zeiten bedeutende Fortschritte gemacht haben.

Einmal faßt man die Emanationen des einen Gehirns als Ganzes ins Auge; ein solches kann Jahrhunderte lang unerreicht bleiben. Das andere Mal faßt man einen Teil der Kunst, eine Kunstform als Ganzes ins Auge und sieht das Neue, was Persönlichkeiten hinzugefügt und ausgebaut haben, die wieder nach der ersten Art beurteilt, Goethe nicht übertroffen haben. Wer Goethe aufs Höchste verehrt, wird darin leicht einen Widerspruch sehen und doch entspricht es den thatsächlichen Verhältnissen.

In der Wissenschaft ist das klar und wird nicht bezweifelt. Eine Gehirn-Qualität, eine Vielseitigkeit und Größe, wie sie Alexander von Humboldt besessen hat, wird unter den Forschern der Naturwissenschaft nicht leicht wieder vorkommen. Dagegen sind seine Anschauungen und Resultate durch die enorme Arbeit gerade auf diesem Gebiete fast sämtlich überholt; der Fortschritt liegt hier klar vor Augen. In der Kunst ist ein breiteres Publikum wenig an die sachliche Betrachtungsweise der Kunstgeschichte gewöhnt; es nimmt meist erst dann lebhaftes Interesse an einer Kunstform, wenn sie von einem Meister geübt wird, während die Wissenschaft offenkundig nicht nur von einzelnen Genies gefördert wird. Es ist das auch bei der Kunst in Wahrheit nicht der Fall; auch hier wird eine Kunstform oft von kleineren, rasch vergessenen, Talenten gefördert, bis sie ein Meister wieder aufgreift.

Die gemeinsame Arbeit vieler erhöht auch in der Kunst oft unmerklich das *Niveau* des Könnens; die Meister sind die ragenden Gipfel, von denen Licht bis in fernere Thäler hineinglänzt. Man kann auch sagen, daß es nur der Meister halber lohnt, die Fortschritte des Könnens zu betrachten; aber auch, daß der liebevolle Kultus der Künstler durch eine gelegentliche derartige Betrachtung nicht gestört wird.

Mancherlei spielt da noch mit herein, was der künstlerischen Thätigkeit eigentümlich ist; ein Zug des allgemein Menschlichen, sich ewig in allen Zeiten gleich Bleibenden, geht durch die Gebilde der Kunst und rückt die Künstler der verschiedenen Zeiten einander näher, verwischt die geschichtlichen Linien. Ähnliches ist bei der Philosophie der Fall, in geringem Maße bei den exakten Wissenschaften. So kommt bei der Kunst ein scharfer Unterschied in Betrachtung und Urteil zu stande. Entweder man geht von allgemeinen ästhetischen und poetischen Ansichten aus, betrachtet daraufhin die Künstler-Persönlichkeiten, sucht seine Lieblinge, vergleicht sie mit anderen u. s. w. Oder man kann eine bestimmte Kunstform ins Auge fassen, betrachtet die einzelnen

Meister nur als Urheber und Förderer einer Entwicklung, nur von der Seite, in der sie diese spezielle Kunstform gepflegt haben, unter Ignorierung ihrer Gesamtbedeutung. In diesem zweiten Sinne sollen die nachfolgenden Blätter versuchen, eine Skizze der Entwicklung des historischen Dramas zu geben. Was man „Geschichte", auch beim Drama, nennt, ist häufig eine Vermengung beider Gesichtspunkte; Kunst- und Künstlergeschichte, noch dazu verwoben mit allgemein historischen, theatralischen und kritisch-ästhetischen Betrachtungen.

Die Aufgabe, die ich mir bei dieser Spezialuntersuchung gestellt habe, muß aber noch durch zwei Einschränkungen klargestellt werden. Einmal kann es sich nicht um eine wirkliche „Geschichte" des historischen Dramas handeln, das alle wichtigen Erscheinungen auf diesem Gebiet zu berücksichtigen und sie nach allen angedeuteten Gesichtspunkten zu beleuchten hätte; eine solche Darstellung könnte viele Bände füllen. Sondern der geschichtliche Teil soll mehr den theoretischen vorbereiten und durch eine Betrachtung der wichtigsten Epochen dramatischer Dichtung die dort niedergelegten Ansichten begründen und unterstützen helfen.

Ferner beschäftigt sich das ganze Buch vornehmlich mit den Fragen des Stoffes und der Technik, allerdings im weitesten und feinsten Sinne; und nur gelegentlich mit den ästhetischen Qualitäten. Ich will also durchaus nicht untersuchen, ob das Drama der Griechen, Shakespeares, Schillers oder unserer Zeit mehr Poesie, Schönheit, Gedankenfülle, Tiefe und dergl. enthalte; dies ist eine Frage für sich und hat nichts mit der historischen Entwicklung einer bestimmten Gattung des Dramas zu thun. Man kann, besonders auf ästhetischem und philosophischem Gebiet, nicht von allem zu gleicher Zeit reden; und wir besitzen viel zu viel Ausführungen rein ästhetischer und zu wenig speziell dramatischer Natur. Immer wieder verlieren sich die „Dramaturgien" in Fragen allgemein poetischer und ästhetischer Qualität und lenken von den für das Drama charakte-

ristischen Besonderheiten ab. Das gilt auch von den vorhandenen Darstellungen der „Geschichte des Dramas". Wir besitzen darüber kein mustergültiges Werk.

Noch immer gilt das dreizehnbändige, dennoch ganz unvollendete Werk J. L. Kleins [1]) als eine bewundernswerte Leistung; meines Erachtens mit Unrecht. Er hatte sich (Vorwort S. VIII) zur Aufgabe gesetzt: „das Historische mit kritischer Analyse zu durchdringen"; das ist ihm in den ersten Bänden über das Altertum noch leidlich gelungen. In den späteren überwiegt die persönliche, feuilletonistische, teilweise gehässige Kritik des Verfassers so sehr jeden historischen Sinn und macht sich auch im Stil so unerträglich geltend, daß der Wert des mit enormem Fleiße zusammengetragenen Materials völlig gestört wird. Es mutet oft an, als säße ein grämlicher Kritikaster am Schreibtisch, stolz, alle Autoren vergangener Zeiten unter seiner Fuchtel zu haben und begierig, Gift und Geifer auf sie spritzen zu können. Das Buch ist etwa vom vierten Bande an nur mehr als Nachschlagewerk zu gebrauchen, und dafür viel zu umfangreich.

Ganz vortrefflich wäre das Werk von Joh. Prölß, [2]) das gegen Kleins Art wohlthuend absticht, wenn es der Verfasser noch sorgsamer gefeilt und sich vor den ästhetischen und biographischen [3]) Exkursen noch mehr gehütet hätte; die Anlage des Ganzen ist klar, aber es steht wieder viel Überflüssiges darin, das man auch anderswo finden kann, wenn auch lange nicht soviel Störendes als bei Klein. Es ist übrigens für das Drama, die dem Leben ähnlichste, vielgestaltigste Kunst, charakteristisch, daß es so zur Weitschweifigkeit verleitet. Nirgends so leicht irrt der Gedanke

---

[1]) J. L. Klein, Geschichte des Dramas. Leipzig, Weigel. 1865 ff.

[2]) Joh. Prölß, Geschichte des neueren Dramas. 3 Bde. Leipzig, Schlicke, 1880—83.

[3]) Man müßte sich entschließen, aus einer Geschichte des Dramas einmal alles Biographische, ferner die Geschichte des Theaters und der Schauspieler absolut wegzulassen und eine reine „Kunstgeschichte" des Dramas zu schreiben. Dann würde der Stoff auf ein lesbares Maß reduziert sein.

zu allen möglichen geschichtlichen, philosophischen und ästhetischen Fragen ab, weil das Drama, in seiner Gesamtheit betrachtet, eben das Leben der Völker teilweise widerspiegelt.

Von dieser Seite betrachtet, verspricht ein neues Werk von Creizenach[1]) mustergültig zu werden, das sich durch scharfen, konzisen Stil auszeichnet; allein es ist leider noch nicht über den ersten Band hinaus gediehen. Einstweilen geben die ersten Bände von Klein, die auch noch lesbarer sind, zusammen mit dem Werke von Prölß die nötigen thatsächlichen Unterlagen zu den folgenden Betrachtungen und ich verweise hiermit ein für allemal auf diese Kompendien.

2. Griechenland.

Wir sind gewohnt, bei allen einzelnen Teilen unserer Kultur die Anfänge bei den Griechen zu suchen; und da sie eine hohe Blüte des Dramas genossen, die in dieser Art nie wieder vorkommen wird, so hat man auch alle Theorie des Dramas auf das Griechische begründet. Zumal da auch Aristoteles die erste Technik des Dramas verfaßt hatte, die als Kanon fortwirkte, bis er durch die Macht der Thatsachen, die ihm zu schreiend widersprachen, ins Wanken kam. Zur Klarheit über das griechische Drama und Aristoteles gelangt man nur, wenn man die ganz besondere Eigenart der griechischen Bühne scharf ins Auge faßt; nichts hat hier so sehr geschadet, als daß mit dem Begriff „Drama" all und jedes Bühnenspiel in einen Topf geworfen und an Aristoteles Regeln gemessen wurde. Ich kann hier nur auf das wesentlichste hinweisen, das beweisen soll, daß die Griechen das historische Drama, wie ich es verstehe, gar nicht kannten. Ihre ernsten Bühnenwerke sind im Sinne meiner Unterscheidung durchgängig zeitlos, phantastisch.

[1]) Wilh. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Halle, Niemeyer. 1893.

Der Dramatiker in Griechenland war vor allem bei der Stoffwahl für das ernste Bühnenspiel durchaus nicht frei, sondern die Sitte gebot, den Stoff der Sagenwelt zu entnehmen. Diese war im Volke lebendig durch die dem Drama vorhergehende epische Dichtung, nicht nur durch Homer, sondern auch die Nosten, Äthiopis, die kleine Ilias und die sog. kyklischen Dichter. Der Geschmack verlangte vom Dichter die Behandlung eines Stoffes aus diesem großen, beliebten, populären Gebiet; auch hier spielt der oft betonte und erklärte religiöse Ursprung des Dramas herein. Diese Stoffe allein galten als des ernsten Dramas würdig; ähnliches hat bei den geistlichen Spielen des Mittelalters und dem Drama der Reformationszeit sich wiederholt; jeder andere Stoff galt als „weltlich“ [1]) und verfiel der Komödie. In welchem Maße das der Fall war, ersieht man, wenn man nicht nur die uns zufällig erhaltenen Dramen der großen Tragiker berücksichtigt, sondern auch die auf immer verlorenen, von denen man die Namen und einzelne Stellen aus Zitaten kennt. So hat Äschylos 112 Stücke geschrieben, Sophokles gleichfalls über 100; beide behandeln ganz dieselben Fabelstoffe aus der Argonauten-, Bacchus-, thebischen, argivischen, trojanischen Sage u. s. w. Auch die zur Persertrilogie, auf die ich nachher zurückkomme, gehörigen beiden Stücke sind Sagenstoffe. Euripides hat den Homer und diesen Kreis schon satt; aber die anderen Stoffe teilt er mit seinen großen Vorläufern. Und in derselben Richtung arbeiteten nicht nur diese drei berühmtesten, sondern noch unzählige andere Dichter, von denen wir oft nur die Namen und ein paar Titel kennen; im ganzen eine ungeheure Masse Bearbeitungen eines beschränkten Stoffkreises.

Dennoch, oder vielmehr eben deswegen, ist so großes von den griechischen Tragikern geleistet worden. Noch einmal in der

[1]) cfr. Wagner, Meistersinger; I. Aufzug; Stelle des Kothner.

Geſchichte der Kunſt ſehen wir etwas ähnliches: in dem religiöſen Stoffgebiet der italieniſchen Malerei der Renaiſſance — beidemal mit dem Reſultat, daß ein Höhepunkt zu ſtande kam, durch den Wetteifer vieler auf beſchränktem Gebiet.

Denn für die Kunſt hat dieſe Sachlage große Vorteile; es handelte ſich damals nicht darum, den Hörer für einen gewählten Stoff erſt zu gewinnen, wie heute. Jedermann kannte den Stoff, ja den Gang der Handlung (im ganzen, nicht im einzelnen) im voraus; die Neugier des Hörers ſtofflich zu befriedigen, ihn damit in „Spannung" zu verſetzen, war ganz unnötig. Umſomehr konzentrierte ſich Intereſſe und Urteil auf die dichteriſche Leiſtung ſelbſt, auf die neuere, feſſelndere, originellere Behandlung desſelben, ſchon geläufigen, ſchon vielemale dramatiſierten Stoffes, wie bei der italieniſchen Malerei auf die Durchbildung des Madonnenbildes, der Pietà, oder der anderen gegebenen Motive. Niemals wieder mag aber die Kritik eines Theaterpublikums ſich ſo einſeitig und ausſchließlich mit dem „wie" der dramatiſchen Thätigkeit befaßt haben; über das „was", den Stoff, war man ſich einig und diskutierte ihn nicht. Welcher Kontraſt zu unſeren heutigen Theaterverhältniſſen, wo zu gleicher Zeit alle denkbaren Stoffe auf alle denkbaren Arten behandelt werden und beim Publikum im ganzen von einem Intereſſe für eine beſtimmte Gattung des Dramas keine Rede iſt. Die große Freiheit der Stoffwahl in unſerer Zeit, ein ſcheinbarer Vorteil, erſchwert dem einzelnen Werke die Wirkung mehr, als die uns ſo eng erſcheinende Gebundenheit dem griechiſchen Dramatiker.

Eine ähnliche Rolle, wie die Sagenſtoffe damals, könnten in unſerer Zeit nur die hiſtoriſchen ſpielen und in dieſer Hinſicht kann man ja das Sagendrama als Anfang auch des hiſtoriſchen betrachten. Allein die Unterſchiede ſind groß; viel richtiger gehört die ganze griechiſche Tragödie an den Anfang einer Geſchichte des zeitloſen Dramas und der Oper; zumal ſie unzweifelhaft ſchon ſtarke muſikaliſche Wirkungen hatte. Die

Entwicklungsreihe von den Sagentragödien der Griechen endet vorläufig bei dem Musikdrama aus der Sagenwelt Richard Wagners. Den Griechen waren ihre Sagenstoffe lebendig, gegeben, selbstverständlich; für unsere Zeit hat der künstlerische Wille eines einzelnen deutsche Sagen neu belebt. Von diesem Unterschied abgesehen ist die Ähnlichkeit beider Kunstformen groß; die *Musik* trennt das von ihr illustrierte Drama scharf von dem nur gesprochenen, immer realistischeren, schärfer charakterisierten; und damit auch vom historischen Drama.

Für dieses habe ich historischen Sinn und historisches Kolorit (milieu) verlangt; dieses aber fehlt der antiken Tragödie vollständig. Denn die Sagenhelden sind nicht Menschen einer bestimmten Zeit; sie leben in einer Phantasiezeit und einem Phantasieraum; nahe bei den Göttern, fernhin entrückt den Wohnungen der wirklichen lebenden Menschen. Sie atmen nicht notwendig früher, aber jedenfalls *über* diesen, an Größe und Gewalt der Leidenschaften sie überragend. Sie sind idealisierte Griechen, abdestillierte, von den Schlacken der Zufälligkeit befreite, emporgehobene Menschen — aber eben darum keine historischen; die griechische Tragödie ist ein Gefühls- und Gedankendrama — kein historisches.

Das läßt sich zunächst indirekt beweisen. Der griechischen *Bühne* fehlten alle Mittel, eine historische Illusion zu erzeugen; wäre die Bühne bei Kothurn und Maske stehen geblieben, so hätte nie ein historisches Drama entstehen können. Selbstverständlich machen Kostüme, Dekorationen und Requisiten *allein* noch kein historisches Drama; aber ohne jeden Gebrauch derselben ist eine Zurückversetzung des Hörers in eine *bestimmte* vergangene Zeit nicht möglich. Von der Bühne Shakespeares bis zu unseren raffinierten Mitteln, diese Illusion zu erzeugen, ist ein weiter Weg; aber er *begann* schon damals und Julius Cäsar ging sicher nicht gekleidet wie ein englischer Lord; die Entwicklung des Kostüms auf der Bühne ist untrennbar von der

Entwicklung des historischen Dramas. Aber selbst wenn man von all diesen Äußerlichkeiten absieht, ermöglichte die Art des Sprechens auch keine historische Charakterisierung der Einzelperson; so wenig als eine charakteristische, echte historische Oper möglich ist.

Sowohl unser Gesang, als das halbsingende metrische Vortragen [1]) der Griechen hat in seinem Wesen etwas Uniformierendes, Verallgemeinerndes, Nivellierendes; diese Art des Ausdrucks eignet sich nur für den „zeitlosen" Menschen, nicht für den historisch bestimmten. Über diese Thatsache täuscht bei Darstellungen antiker Dramen auf unserer Bühne die Vollendung des historischen Apparats in Kostüm und Dekoration. Man denke sich aber einmal einen Blinden im Theater in einer ihm unbekannten Vorstellung. Bei einer „historischen" Oper oder einem Kostümstück wird er sehr schwer die Empfindung einer bestimmten, vergangenen Zeit gewinnen; in einem wahrhaft historischen Drama viel eher. Im alten Griechenland befand sich der Hörer aber in einem durchaus ähnlichen Zustand. Was er sah, war das wenigste; wohl nicht mehr als eine treffliche Pantomime. Was er hörte, sollte ihn nicht in eine bestimmte Epoche der griechischen Geschichte versetzen (und die Geschichte der anderen, barbarischen Völker [2]) kam ja gar nicht in Frage) sondern in eine allgemeine Heldenepoche großer Menschen und starker Gefühle, die zwischen Olymp und Erde schwebte, von beiden getrennt, mit beiden verbunden.

Das sieht man nun positiv am schärfsten, wenn man die „Perser" des Äschylos, das einzig erhaltene scheinbar historische Stück der Griechen, — wirklich durchliest, und nicht am Titel und den Personen haften bleibt.

Da ist nichts Persisches, nichts Ungriechisches, nichts Historisch-charakteristisches; es ist auch nicht der König Xerxes, sondern der

[1]) Vgl. z. B. G. Freytag, l. c. S. 170 ff.

[2]) Die „Kolcherin" Medea des Euripides ist eine Zauberin, keine historische Figur.

typische, leidende, griechische Heros; er klagt um den Verlust des Heeres, wie jeder andere Held der Sagen um ein von den Göttern gesandtes Unglück. Und der Botenbericht schildert zwar getreu den Verlauf der Schlacht von Salamis in mehreren Absätzen, aber dies ist auch das einzige Historische an dem Drama. Viel eher könnte man sagen: Hier sind bekannte Personen künstlich dem Hörer entrückt, zu den anderen Heroen in die Sagenwelt zurückgedichtet,[1]) der realistisch-historischen Sphäre entzogen — als daß man den Keim einer historisch-dramatischen Dichtung darin erblicken dürfte. Im historischen Drama wird oft längst vergangene Zeit lebendig und „modern"; hier, in den Persern, ist eine für den Dichter erst sehr kurz vergangene Zeit (nur 7 Jahre) in das Zwielicht der Sage zurückgezaubert; wozu jedenfalls die beiden verlorenen Teile der Trilogie noch viel beitrugen. Und der Dichter hatte selbst bei Marathon und Salamis mitgekämpft; so stark war die Macht der „Tragik" in der hellenischen Dramatik, daß das Drama „die Perser" kaum einen Hauch von Aktualität verspüren läßt. Wohl mochte das griechische Publikum beim Anhören des Botenberichtes hohe patriotische Freude empfinden; aber nicht der stolze Sieg seines Volkes kam bei Äschylos zu lebendigem Ausdruck und weit mehr die Auflehnung des Xerxes gegen die Götter,[2]) als sein Kampf gegen die Griechen. Das Ganze wirkt mehr wie eine große Klage in einer Situation, ähnlich der Napoleons nach dem russischen Feldzug, als wie ein Drama, das den entscheidenden Sieg der Hellenen feiern sollte.

Daß die uns verloren gegangenen Stücke[3]) mit historischen

---

[1]) Einen vergleichbaren Versuch hat in unserer Zeit E. v. Wildenbruch in seiner dramatischen Dichtung „Willehalm" unternommen: die nahe Vergangenheit zu heroisieren und vom Realismus zu entfernen.

[2]) Vgl. die Schlußrede des Schattens des Dareios, die den Sinn des ganzen Dramas enthält.

[3]) Aus spät griechischer Zeit wissen wir gar von einem bestellten Huldigungsdrama, der Tragödie Mausolos des Theodektes. Artemisia, die Witwe des karischen Königs Mausolos, hatte einen Preis auf dessen würdigste Ver-

Titeln auch keine historischen Dramen waren, dürfen wir vermuten; so von den Phönissen und der Einnahme von Milet des Phrynichos u. A. Hätten diese Dichter etwas vom Äschyleischen Drama Wesensverschiedenes geschaffen, so wäre das wohl auch Aristoteles und anderen aufgefallen; diese Stücke werden wohl ebenso allgemein tragisch gehalten gewesen sein, als die Perser.

Das bedeutet nicht im geringsten einen Vorwurf gegen Äschylos und hängt völlig logisch mit dem Grundzug der griechischen Tragödie zusammen. Was sie tragisch nannten ist ein im wesentlichen ohnmächtiges Ringen des einzelnen mit dem von den Göttern willkürlich gelenkten Schicksal; echt griechisch ist der Satz in Goethes[1]) Iphigenie: „sie (die Götter) halten die Herrschaft in ewigen Händen und können sie brauchen, wie's ihnen gefällt." Dieser unberechenbaren Macht gegenüber gab es nur eine, ausschlaggebende Schuld: die Überhebung des Menschen erzeugt von der ὕβρις, der Verblendung. Wohl behandelt das griechische Drama auch sonst Verschuldung und Sühne, aber nicht in dem Sinne, wie wir, als einzelne Verstöße gegen ein Moral- und Sittengesetz. Die tragische Schuld der Griechen κατ' ἐξοχήν war eben die, deren auch Xerxes vom Schatten seines Vaters angeklagt wird: er habe das Haupt zu hoch erhoben. Salamis war ein Gottesgericht, wie ein anderes, nicht der Sieg griechischer Tapferkeit und Kultur über die Barbarei und Schwäche der Perser, wie wir es auffassen würden.

Nicht nur äußerlich hängt die griechische Tragödie mit dem religiösen Kultus zusammen; sie bleibt tief innerlich von ihm abhängig; und ob auch über Euripides hin, gegen die Epigonen zu, eine Verweltlichung eintritt: ganz hat sie sich nie davon los gemacht. Sie behandelte nicht des Herakles große Thaten, sondern seine Leiden; nicht Achilleus Heldenmut, sondern seinen verblen-

herrlichung ausgesetzt, den Theodektes (um 350 v. Chr.) gewann. Sehr historisch wird dieses Trauer-Festspiel wohl auch nicht gewesen sein. —

[1]) Vgl. auch das Gedicht: „Grenzen der Menschheit".

deten Streit, nicht Ajax Siege, sondern seine Raserei, nicht einen fröhlichen Kampf fürs Vaterland an den Thermopylen, sondern das Verhängnis des Gegners. Nun ist ja freilich immer und allezeit das Böse, Leidende, Unglückliche dramatischer, als Tugend und Bravheit; wenn sich alle Menschen gut und korrekt benehmen, kann es eine ganz angenehme, aber sicher ganz undramatische Welt geben. Doch wird man mit diesem Gemeinplatz den tiefen Wesensunterschied nicht wegschaffen, der zwischen der im Grunde durchaus *pessimistischen* Weltanschauung der griechischen Tragödie und einer freieren Auffassung historischen Geschehens besteht.

Friedrich Nietzsche [1]) hat diesen Kontrast scharf erfaßt und in geistreicher Weise beleuchtet: er diskutiert vor allem die Frage, warum der heitere griechische Geist dieser finsteren Ergänzung in der Tragödie bedurfte. Ohne diese irgendwie damit erledigen zu wollen, möchte ich nur darauf hinweisen, daß auf dem Gebiet der Sagenstoffe die griechische Welt *eine Ergänzung besaß*: in dem zur Zeit des Äschylos und Sophokles sicher noch lebendigen, populären Epos. Dieses ist *nicht* pessimistisch, nicht schicksalsmäßig, nicht tragisch und nimmt die Welt freier und unbefangener auf, besonders z. B. die Odyssee. Man könnte zur Erklärung der Nietzscheschen Frage sagen, daß es eben speziell der ernsten Bühnenthätigkeit vorbehalten war, die Beziehung der Menschen zu den höchsten Gewalten zu behandeln und den Pessimismus gleichsam zu pflegen; nicht weil der Grieche die Welt *immer* so auffaßte, nur gerade wenn er Dramen höheren Stiles schrieb. Die Ergänzung von Epos und Drama hätte etwa so stattgefunden, daß das Epos die ersten vier Akte einer Handlung darstellte; diese

[1]) „Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus."
Im Sinne der Nietzscheschen Terminologie wäre das historische Drama ein Kind des Sokrates und des Traumes, eine Vereinigung dieses sich scheinbar völlig Widersprechenden. Nietzsche muß es logischerweise absolut ablehnen und seinen Wert negieren, denn der reine Dionysos-Rausch kann niemals dazu führen.

brachten die Hörer im Geiſte mit ins Theater, bewußt und beabſichtigend, da nur einen 5. Akt, eine Kataſtrophe, eine tragiſche Wendung der Sache zu hören. Zur Zeit des Euripides ſcheint dieſe Vorkenntnis der Sage ſchon mehr verloren gegangen zu ſein; er ließ daher den Stoff häufig in einem Prolog exponieren, um die Hörer an die bekannte Vorausſetzung zu erinnern und ihre Aufmerkſamkeit auf die Tragödie zu konzentrieren. Hier empfanden ſie die rätſelvolle, niederdrückende Abhängigkeit des Menſchen von höchſten Gewalten; das Korrelat, die Freude an der Welt und den Thaten der Menſchen, genoſſen und verlangten ſie im Epos, teilweiſe in der Komödie — und im Leben ſelbſt. Ich denke mir das ſo, wie wenn wir heute, gewohnt, den Befreiungskrieg 1812/13 oft rezitieren zu hören, in epiſcher Form genau damit bekannt wären, und dann ins Theater gingen, um lediglich Napoleon auf St. Helena zu ſehen, dem Menſchen und Traumgeſichte ſeine Überhebung verkündigen, bis er darunter zuſammenbricht. Sein Schickſal paßt genau auf die Weſensrichtung der griechiſchen Tagödie; aber ein ſolches Stück wäre kein hiſtoriſches Drama.

Von dieſem Grundzuge her ſchreiben ſich nun auch die Begriffe: tragiſch, tragiſche Schuld, die wir blind von den Griechen übernommen haben, ohne ihre Weltanſchauung zu teilen, von der ſie abhängen. Daher die Verſuche, dieſe Begriffe unſerer Geiſtesrichtung anzupaſſen und zu erweitern. [1]) In Wirklichkeit haben wir ſchon längſt ganz andere Begriffe von Schuld und Sühne und die Worte tragiſch, tragiſche Schuld u. ſ. w. paſſen ſtrenggenommen nur auf die neuere Schickſalstragödie, Schillers Braut von Meſſina u. a. Man hat eben das Wort „tragiſch“ genommen, weil es gebräuchlich war und einen hohen Klang und Nimbus hatte, und ihm einen ganz anderen Sinn untergelegt, als den der Grieche damit verband. Die Helden der neueren „Tragödie“ kämpfen nicht mehr ohnmächtig gegen unheimliche Götter, ſondern meiſt gegen menſchliche Ge-

[1]) Vgl. hierzu beſonders J. Volkelt, Äſthetik des Tragiſchen. München 1897. Beſ. S. 40, 143 ff. 396 ff.

walten, Gedanken, Sitten; die persönliche Verantwortlichkeit des Helden ist ungeheuer gestiegen, die Gegenmächte erdrücken ihn nicht absolut, nur relativ; der Kampf gegen sie ist nicht von vornherein ein Frevel. Unsere Weltanschauung fordert darum nicht absolut den Untergang des „Helden", um an seinem Charakter Interesse zu nehmen und seinem Handeln Größe zuzusprechen; unsere Dramen hohen Stils müssen nicht notwendig tragisch enden.

Zwar war dies auch bei den Griechen schon keine absolut bindende Regel, wie denn nichts ohne *Entwicklung* und *Veränderung* ist; wir kennen antike Dramen mit glücklichem Ausgang und Aristoteles diskutiert deren Nachteile und Vorzüge. Aber dem inneren Wesen der griechischen Tragödie entsprach im ganzen genommen der tragische Ausgang, war jedenfalls aus viel tieferen Ursachen ein Vorzug, als heute. Dessen sollten wir uns immer bewußt bleiben, so oft wir die Worte tragisch, Tragödie u. s. w. gebrauchen; bei den Griechen lag ihnen eine ganz *bestimmte*, pessimistische Anschauung zu Grunde; die Hoffnungslosigkeit menschlichen Thuns gegenüber göttlichen Gewalten. Bei uns unterschieben wir dem gleichen Worte eine *allgemeine* auf einer ganz anderen Weltauffassung ruhende Bedeutung.

Das gleiche gilt natürlich von den Lehren des *Aristoteles*, des Dramaturgen der griechischen Tragödie. Er behandelte kein Zukunftsdrama und stellte keine Hypothesen auf, sondern übersah klar und scharf eine ganz bestimmte Epoche der Entwicklung der speziellen griechischen Bühne. Für Dinge, die man nicht kennt, kann selbst ein Aristoteles keine Regeln entwickeln und aufstellen; ist es also richtig, daß die Griechen das historische Drama noch gar nicht kannten, so können die aus der Erfahrung abgeleiteten Gesetze des Aristoteles nicht dafür maßgebend sein. Seine „Poetik" ist zudem lange nicht so tief und groß, als die griechische tragische Kunst selbst; teilweise geradezu banal, im ganzen weit mehr technisch als ästhetisch bedeutend. Aber man kann gerade auch

aus ſeinem Werke beweiſen, daß den Griechen der Sinn für das wahrhaft hiſtoriſche Drama völlig fehlte. Was er im 9. und 17. Kapitel der Poetik über die tragiſche Fabel ausführt, beſ. der Vergleich mit der Geſchichtsſchreibung, ſetzt das ins hellſte Licht. Die Menſchen mit hiſtoriſchen Namen in der Tragödie ſind ihm keine einzelnen, beſtimmten, zeitlich und räumlich feſtgelegten Individualitäten, ſondern allgemeine Typen, denen die „zweckmäßigſten Namen aufgeſetzt ſind". — Das griechiſche Drama iſt das glänzendſte Beiſpiel des lyriſchen, zeitloſen Dramas und verzweigt ſich in ſeiner weiteren Entwicklung in das zeitloſe, phantaſtiſche Drama einerſeits und die Oper andererſeits. Das hiſtoriſche Drama iſt ca. 2000 Jahre ſpäter unabhängig davon entſtanden.

---

3. Römer. Inder. Chineſen.

Die römiſche Kunſt hat nie ein originales Gepräge getragen, weder zu den Zeiten des alten Roms, noch unter der Herrſchaft der Päpſte. Immer kam der befruchtende Samen der Kunſt anderswoher und die Weltſtadt Rom bot nur den Künſtlern Gelegenheit zur Entfaltung und Verwertung ihrer Gaben; für die bildenden Künſte der Renaiſſance war Florenz die wahre Geburtsſtätte der Originalität, im Altertum Athen. Nirgends zeigt ſich dies ſchärfer, als beim Drama; ſogar bei der üblichen Einteilung der Dichtungen.

Die Tragoedia crepidata hieß, wie die Comoedia palliata, darum ſo, weil Fabel, Perſonen und das Koſtüm (daher der Name) von dem griechiſchen Drama entlehnt waren; und ihre Verfaſſer waren meiſt eingewanderte Griechen, keine Vollblut-Römer. Es war demnach keine verborgene, verſchämte Anlehnung, keine etwa nur anregende Inſpiration (wie z. B. die Einwirkung Shakeſpeares auf Schiller und Goethe), ſondern eine offene, vollbewußte Nach-

ahmung, freilich eine ſolche mit vermeintlichen Verbeſſerungen im römiſchen Sinne. Daß auf dieſe Weiſe keine unſterblichen Meiſterwerke entſtanden, iſt bekannt und braucht uns hier nicht weiter zu kümmern.

Denn wenn man der Einteilung[1]) der römiſchen Bühne weiter folgt, ſo glaubt man ſofort auf die Entſtehung des hiſtoriſchen Dramas zu ſtoßen; — nämlich in der Tragoedia praetexta, die darum ſo hieß, weil ſie im Gegenſatz zu den Crepidatae römiſche Stoffe behandelte und in der Praetexta, der purpurbeſetzten Toga der vornehmen Römer geſpielt wurde, wie die Comoedia Togata in der einfachen Toga. So hätten denn die Römer doch etwas Selbſtändiges, Originelles geſchaffen und der Geſchichte des Dramas eine neue Gattung eingefügt — ſo ſcheint es.

Leider ſind uns von den Praetextae meiſt nur die Titel einiger Stücke erhalten; Pacuvius ſchrieb einen Paullus Ämilius, Attius einen Brutus und Decius, Maternus einen Cato und Nero. Ein einziges Werk iſt auf unſere Zeit gelangt, die Praetexta „Octavia“, welche wohl irrtümlich den Autornamen Seneca trägt,[2]) aber unter dieſem bekannt und nahezu vollſtändig erhalten iſt. Dieſes Werk aber genügt, um den Glauben an die Entſtehung eines wahrhaft hiſtoriſchen Dramas bei den Römern völlig zu erſchüttern; die Octavia iſt jedenfalls kein ſolches.

---

[1]) Übrigens bietet dieſe Einteilung eine gewiſſe Parallele zu der von mir vorgeſchlagenen; freilich iſt ſie mehr noch nach dem Koſtüm gewählt, als nach dem Stoff, was aber teilweiſe zuſammentrifft. Vgl. die 7 Arten der Komödie bei Klein. —

[2]) Ein innerer Grund gegen die Autorſchaft des Philoſophen Seneca ſcheint mir die Chorſtelle am Schluß des 1. Aktes zu ſein, wo der Chor meint, die Nachwelt, die an dem Überlieferten zweifelt, werde das Schickſal Agrippinas kaum glauben. Das ſchreibt man doch nicht von der jüngſten Vergangenheit; nicht für die Mitwelt, die es ja noch weiß, ſondern für die Nachwelt. Auch daß ſich Seneca ſelbſt habe auftreten laſſen, iſt wenig wahrſcheinlich; es müßte denn das Stück damals überhaupt nicht veröffentlicht worden ſein, und Seneca es, wie Memoiren, ſeinen Erben oder Schülern zur Publikation nach ſeinem Tode hinterlaſſen haben.

Zunächſt iſt von einer innerlichen Loslöſung von griechiſchen Vorbildern, ja von griechiſchen Gedanken gar keine Rede. Die angewandten Bilder und Vergleiche, die angeführten Götter und Helden ſind ſämtlich griechiſch, *nicht* römiſch; die hier ſo nahe liegende Bezugnahme auf frühere Zeiten römiſcher Geſchichte fehlt. Octavia z. B. vergleicht ihr Los mit dem — Elektras; das iſt abſolut akademiſch, reine Imitation der griechiſchen Tragiker. Eine lebendige, originelle Kunſt hätte doch nicht dieſes Beiſpiel bei den Haaren herbeigezogen, ſondern ein römiſches gewählt. Sie ſpricht ſtets von ihrem Bruder, als dem wichtigſten, was ihr Nero geraubt; das iſt auch ein griechiſcher Gedanke, kein römiſcher. Das ganze Drama mutet uns heute, wenn wir die Zeiten einen Augenblick vergeſſen, wie eine, noch dazu ſchlechte, Überſetzung aus dem Griechiſchen an.

Dazu kommt, daß die Charakteriſtik der Perſonen faſt gleich Null iſt; hier tritt ganz ſcharf ausgeſprochen ein Tyrann, ein Weiſer, eine leidende Frau auf (wie ich es in der Einleitung als für das zeitloſe Drama charakteriſtiſch anführte), nicht der beſtimmte Tyrann Nero. Das Erzählen einiger Ereigniſſe aus der römiſchen Kaiſergeſchichte vermag ebenſowenig einen hiſtoriſchen Eindruck zu erzeugen, als der eine Botenbericht in den Perſern. Wiederum, ja hier noch viel ſtärker, erſcheinen die Figuren mehr mit Gewalt in eine frühere Welt (hier die griechiſche) zurückgeſchoben, dem hellen Licht hiſtoriſchen Bewußtſeins entrückt; Nero, Seneca und Octavia ſind als griechiſche Heroen maskiert und das ganze Drama antikiſiert, nicht hiſtoriſch behandelt. Ob die verloren gegangenen Praetextae anderer Art waren, als dieſe, läßt ſich nicht beweiſen; nach dieſer einen ſind die Römer nur in der Anwendung des Koſtüms und der teilweiſen Ablegung von Maske und Kothurn einen Schritt über die Griechen hinausgekommen; die Octavia hätten ſie ganz gut noch *mit* Masken ſpielen können. Die griechiſche Tragödie behält ihre abſolute Herrſchaft im ganzen Altertum und noch durch das ganze Mittel-

alter; das intereſſanteſte Beiſpiel hiervon iſt das erſte chriſtliche Paſſionsſpiel, das man mit ebenſoviel Recht beim hiſtoriſchen Drama berühren muß, als die Perſer oder die Octavia. Denn etwas hiſtoriſcher Geiſt, der auch ja in dieſen zu ſpüren iſt, weht auch in dem Christos paschon, dem leidenden Chriſtus; und wenn es kein hiſtoriſches Drama geworden iſt, ähnlich dem Oberammergauer unſerer Tage,[1]) ſo lag das nur an dem ſtarken Einfluß der griechiſchen Vorbilder.

Das Stück wird Gregor von Nazianz zugeſchrieben und iſt jedenfalls in den erſten Jahrhunderten der chriſtlichen Zeitrechnung entſtanden; der Verfaſſer (nach einigen ſollen es deren mehrere ſein) hat ſich ſo wenig als ſelbſtändiger Dichter gefühlt, daß er die einzelnen Verſe maſſenweiſe den Dramen des Euripides entlehnte, um ſie den Geſtalten der Maria, der Jünger, dem Chor u. ſ. w. in den Mund zu legen. Intereſſant iſt auch, daß von Anfang an Maria als leidende Dulderin in den Mittelpunkt tritt und ihre Klagen einen breiten Raum einnehmen, auch dies griechiſch und an die Perſer erinnernd. Das Oberammergauer Spiel beginnt, in hiſtoriſchem Geiſte, mit dem handelnden, die Wechsler aus dem Tempel treibenden Jeſus; das alte Spiel mit der ſeufzenden Maria. Übrigens erſcheint ſpäter auch in dieſem Chriſtus am Kreuze hängend; auch nur leidend und tröſtend, nicht aber handelnd eingeführt. Von den lebendigen Verurteilungs- und Volksſcenen, die in Oberammergau ſo erſtaunlich realiſtiſch und packend wirken, keine Spur — dieſes erſte Chriſtusdrama iſt nur in den Gedanken etwas neues, ſonſt durchaus abhängig von der antiken Tragödie. Der Anfang einer neuen Gattung iſt es auch geſchichtlich nicht geweſen, wie es ein ſolcher ſeinem Weſen nach nicht ſein konnte; man kennt nur dies

[1]) Das Spiel der Oberammergauer iſt eine hochintereſſante Vermengung eines realiſtiſch-hiſtoriſchen Dramas mit Elementen der griechiſchen Tragödie (Chor, Muſik) und in ſeiner jetzigen Geſtalt ſtofflich betrachtet ein völliges Unikum.

eine aus jener Zeit und es hat keinen nachweisbaren Einfluß auf ſpätere Dichtungen ausgeübt.

Während die Kultur des griechiſch-römiſchen Altertums ſomit ein hiſtoriſches Drama nicht hervorgebracht hat, haben zwei iſolierte Kulturvölker aus ſich heraus etwas Ähnliches beſeſſen, worauf ich an dieſer Stelle kurz hinweiſen will. Die Inder[1]) hatten bekanntlich ein reich und poetiſch hoch entwickeltes Drama und auch Werke über die Technik und Einteilung des Dramas. Die berühmte dramaturgiſche Abhandlung Dasa Rûpaka aus dem 12. Jahrhundert n. Chr. erklärt als die vollkommenſte Gattung dramatiſcher Kompoſition das Nâtaka, das hohe, ernſte Drama; darin läßt ſie als Fabel ausdrücklich auch einen geſchichtlichen Stoff gelten. Im Nâtaka darf nur eine einzige Leidenſchaft herrſchen, Liebe oder Heroismus; der Held muß ein König, ein Halbgott oder eine Gottheit ſein u. ſ. w. Von den uns zugänglichen d. h. überſetzten indiſchen Dramen aus, läßt ſich kein rechtes Bild gewinnen, wie weit die hiſtoriſche Charakteriſtik und Treue ſolcher Dramen ging; aber jedenfalls haben ſie mit dem echten hiſtoriſchen Drama das Hervorwachſen aus dem Epos, die beſtimmte, auf eine hiſtoriſche Zeit fixierte Handlung und wenigſtens, wie es ſcheint, die Bemühung nach hiſtoriſcher Charakteriſtik gemeinſam. Eine Trilogie des Dichters Bhawabhûti (ca. 720 n. Chr.) behandelt das Leben des Königs Rama, in freien Dramen nach dem älteſten Epos der Inder, dem Ramayana. Das erſte dieſer Stücke Vîra Cheritra iſt das am meiſten „heroiſche“ und ſchildert den Sieg des Helden über das Barbarentum, verkörpert im zehnköpfigen Rieſenkönig Râyana von Ceylon. In einem anderen Intriguenſtück Mudra Râkshasa, das Siegel des Miniſters, deſſen Verfaſſer wahrſcheinlich im 11. oder 12. Jahrhundert n. Chr. lebte, iſt der vorkommende König nicht ein Sagenheld, wie Rama,

[1]) Ausführlicher bei Klein, Bd. III.

ſondern ein beſtimmter hiſtoriſcher, Chandragûpta, der ein Zeitgenoſſe Alexanders des Großen war.

Die bei uns bekannt gewordenen Dramen des Kalidaſa: Sakuntala und Urvaſi, dann Malawika und Vaſantaſena ſind keine hiſtoriſchen Dramen, unterſcheiden ſich aber von der griechiſchen Tragödie ſcharf durch die epiſch-reiche Fülle der dargeſtellten Handlung; zu einem wahren hiſtoriſchen Stück fehlte den Indern aber augenſcheinlich eine ausgebildete Geſchichtswiſſenſchaft, die ihre ſchwache Seite iſt (gegenüber der hochentwickelten Philoſophie), ſo daß auch die Chronologie immer nur annähernd zu beſtimmen iſt.

Bei den Chineſen[1]) finden wir gleichfalls entſchiedene Anſätze zum hiſtoriſchen Drama, welchen Kämpfe mit den Tataren, Hofintriguen und Beamteneiferſucht, zu Grunde liegen und die hauptſächlich für den Geſchichtsforſcher von großem Intereſſe ſind. Einen volkstümlichen Helden Sie-pin-kuei behandelt das Drama einer chineſiſchen Dame Tſchang-kue-pin; der Held zeichnet ſich im Kampfe mit den Heeren des Königs von Korea aus. Im ganzen erſtreckt ſich die Epoche der chineſiſchen Geſchichte, die ihre hiſtoriſchen Dramatiker (in der Mongolenzeit) behandeln, vom Jahre 607 v. Chr. bis in das 10. Jahrhundert n. Chr. und ſpielen unter verſchiedenen Dynaſtien. Inwieweit dieſe Dramen den in der Einleitung aufgeſtellten Anforderungen an hiſtoriſches Milieu und Kolorit entſprechen, läßt ſich aus den Angaben nicht genügend erſehen; teilweiſe thun ſie es entſchieden. Das hiſtoriſche Intereſſe bei Dichter und Publikum ſpielte ſicher dabei eine bedeutende Rolle. Es kann nicht meine Aufgabe ſein, näher auf dieſe Kurioſitäten einzugehen, da die dramatiſchen Leiſtungen beider aſiatiſchen Völker auf die abendländiſche Kultur keinen Einfluß ausgeübt haben. Es lag mir nur daran, feſtzuſtellen, daß in ihren halb oder ganz hiſtoriſchen Dramen ein völlig an-

[1]) Rudolf von Gottſchall, Theater und Drama der Chineſen. Breslau, Trewendt. 1887. S. 87 ff.

derer Zug enthalten ist, als in der griechischen Tragödie und ihren Nachahmungen: das Hereinziehen des epischen Stoffes in die dramatische Handlung, was weder in den Persern noch in der Oktavia der Fall ist. Das griechische Tragödienmuster ließ 2000 Jahre lang im Abendlande eine solche Umwälzung der Bühne nicht aufkommen; die Inder und Chinesen haben dagegen etwas von der Tragödie Wesensverschiedenes hervorgebracht, wenn auch vermutlich mit unbeholfenen und unzulänglichen Mitteln.

---

4. England.

Die innere Entstehungsgeschichte der griechischen Tragödie aus Religion, Dionysosfesten und tragischen Chören ist bis ins kleinste erforscht und dargelegt und auch soweit bekannt geworden, daß man nur daran zu erinnern braucht, um den Gedankengang klar zu machen. Nicht das gleiche gilt, trotz gleichfalls massenhafter Forschung, von der Entstehung des durchaus verschiedenen germanisch-englischen Dramas. Vor allem deshalb, weil sich nicht alle Forscher klar sind, daß hier etwas durchaus Neues, zunächst mit der klassischen Tragödie kaum Verwandtes vorliegt, dessen Wurzeln und Keime neu aufgesucht werden müssen. Ich kann hier nur auf das wichtigste hinweisen und halte eine schön geschriebene Geschichte der Entstehung des englischen Dramas bis zu Shakespeare in deutscher Sprache für eine wichtige, noch ungelöste Aufgabe [1]); denn hier liegen die Keime nicht nur des englischen, nein unseres heutigen Dramas überhaupt.

Ganz andere Lebensbedingungen finden wir, wenn wir uns von der Blütezeit der Tragödie nach England an das Ende des 16. Jahrhunderts versetzen, wo ungefähr in die Regierungszeit der

---

[1]) Eine bequeme Skizze giebt R. v. Gottschall in „... modernen Dramas": letzter Abschnitt; auch weitere Litte...

Königin Elisabeth (1558—1603) Erblühen und Vollendung einer neuen Epoche der Bühnenkunst fällt. Drei Punkte scheinen mir wesentlich diese zu kennzeichnen und scharf von der griechischen Blütezeit zu unterscheiden.

Zunächst war das griechische Drama — vergessen; sein übermächtiger Zauber, der das ganze Altertum in Bann geschlagen hatte und später wiederum die romanischen Völker, vorübergehend auch die Deutschen, beherrschen sollte, existierte nicht für die damaligen englischen Poeten. Erst nachdem hier schon lebenskräftige Saaten einem neuen Boden entsprossen waren, wurde die antike Tragödie durch Übersetzungen weiteren Kreisen bekannt; aber — Ironie des Schicksals — nicht die griechischen Muster selbst, sondern die römischen Imitationen des Seneca, die man (wie so lange Zeit die römische Plastik) für das echte und originale hielt. Für die Entwicklung des englischen Dramas bis zu Shakespeare aber war das ein Glück, eine günstige Fügung des Schicksals. Denn vielleicht hätte auch hier die Gewalt des Anblicks jener hohen künstlerischen Vollendung, die Sophokles seinem Stil gegeben, zur Nachahmung verlockt, die lebendige Neugestaltung gehemmt und gestört; der schwächliche rhetorische Aufguß griechischen Geistes, den man in den Tränken des römischen Philosophen zu schlürfen bekommt, konnte diesen Einfluß nicht ausüben. Darum konnte und sollte hier auf dramatischem Gebiet etwas Neues zu stande kommen, an dem die griechische Kultur zunächst unbeteiligt war.

Ein zweites wichtiges Moment war, daß die Engländer kein lebendiges Epos hatten, jedenfalls nichts, was sich mit der Kunstbedeutung und Popularität des griechischen Epos vergleichen ließe. Die Sagen des Inselreiches lebten in Balladen, nicht in Epen; die Geschichte war in Chroniken niedergelegt, die der Gelehrte las, aber nicht das Volk. Auch die Römer waren in ähnlicher Lage; da imitierten sie die Griechen und liehen sich ihren Geist zu neuen Werken. Das konnten die Engländer nicht,

weil der griechische Geist ihnen eine zugeschüttete Welt war; aber der Stoff von Sage und Geschichte drängte zu künstlerischer Behandlung. Da entstand etwas Neues, etwas durchaus Wesensverschiedenes von der Tragödie. Diese ergänzt gleichsam das im Geist der Hörer lebendige, gegenwärtige Epos; hier drängt auf einmal der Stoff und Inhalt des Epos *selbst* auf die Bühne. Und so kommt ganz Entgegengesetztes zur Erscheinung: nicht mehr die Leiden — die Thaten wollen dargestellt sein; nicht der Kampf mit den Göttern und dem Schicksal, sondern das Leben selbst mit Kämpfen und Ereignissen erobert sich die Bühne. Wenn Aristoteles sagt, das Wichtigste im Drama sei die *Handlung*,[1]) so meint er etwas ganz anderes, als die Art von Handlung ist, die jetzt sich die Bretter erobert; eine Schlacht auf der Scene war für den Griechen etwas Undenkbares; alles, was ein solcher, nach der Kunstübung seiner Zeit mit Recht, in das Epos verwiesen hätte, das sprang nun kecken Mutes in das Lampenlicht. Dem Zeitalter des lyrischen Dramas der Griechen folgt nach ca. 2000 Jahren die Geburt des *epischen* Dramas in England.

Es trifft meines Erachtens den Kern der Sache *nicht*, wenn man von der Entstehung des „romantischen" (ein zu vieldeutiges Wort) oder des „*Charakterdramas*" spricht. Denn soweit es ihre Kunstform zuließ, hatten auch die Griechen scharf gezeichnete und unterschiedene Charaktere. Der weit größere Reichtum, die Detailmalerei der Charaktere, die nun beginnt, *hängt ab* von der epischen Form; diese ermöglicht die feinere Charakteristik. Der Reichtum der Situationen, die Fülle der Lebensbezüge und Lebensäußerungen, die nun auf die Bühne bringt, giebt dem Dramatiker die Gelegenheit zu scharfer Charakterdarstellung; das epische Element ist es, was die Charaktere individualisiert; das

[1]) Ich komme auf diesen Begriff im theoretischen Teil zurück. Die äußere Handlung erscheint mir nicht als das „Richtige" oder Bedeutendste im Drama, aber sie ist erst durch das germanische Drama auf die Bühne gekommen.

Lyrische der Tragödie war das, was den Personen den typischen Anstrich gab. Charaktere haben alle wahren Dichter gesehen und darstellen wollen; die Unterschiede kommen von seiten des Stoffes; durch ihn bestimmen sich auch die Mittel der Charakterzeichnung. Der Grieche konnte sie nur in Worten geben; seine Bühne war im wesentlichen eine Hörbühne. Die Bühne des epischen Dramas wird, zaghaft anfangend, immer mehr steigernd zur Schaubühne,[1]) wo es epische Handlung zu sehen giebt. Dabei kann ganz anders und viel mannigfaltiger charakterisiert werden; die Zustände und Gegensätze des Lebens helfen mit die Unterlagen dazu zu schaffen. Der Schauplatz der Handlung wechselt fortwährend, neue Situationen erzeugend; das epische Element drängte dazu. Immer schafft sich der Stoff in der Hand des Künstlers seine Regeln; das machtvolle, religiöse Pathos der Tragödie die berühmten drei Einheiten, die epische Buntheit des Lebens im englischen Drama die springende Handlung. Man betrachte einmal von dieser Seite den vielbewunderten „Charakter" des Hamlet: erst steht er vor dem herrschenden Onkeltyrannen; dann zeigt er sich ganz anders mit seinen Freunden auf der nächtlichen Terrasse; mit Höflingen, mit Schauspielern, mit Totengräbern führt ihn abwechselnd das Drama zusammen — wäre ohne alle diese Mittel der Charakter so vielseitig und reich darzustellen gewesen?

Also weder die Charakteristik noch die äußeren Umstände der Bühne (Scenenwechsel, geschlossener Bühnenraum gegen den offenen des Altertums, Kostüme, Fehlen der Maske) scheinen mir das Wesentliche, das dies neue Drama vom alten unterscheidet. Sondern es ist das epische Element, was all diese Konsequenzen erzeugt hat.

Dazu kommt nun der dritte Punkt, ein innerliches Moment: die gegen die Griechen wesentlich andere Weltanschauung und

[1]) Heute überwiegt teilweise die Schaubühne und es ist ein Extrem eingetreten, wie die griechische Tragödie eines war.

Gemütsstimmung der englischen Dramatiker. Weder mit religiösem Kultus, noch mit religiösen Gefühlen hängt das epische Drama direkt und wesentlich zusammen, wie das griechische. Schon das Mirakelspiel zeigt einen viel weltlicheren Charakter, als dionysische Mysterien; und die Stellung zu Religion und Moral wird von nun an persönlicher, vom Standpunkt des einzelnen Dichters abhängig, nicht in der Sache selbst gegründet, wie bei der Tragödie. Shakespeare hat eine hohe Auffassung davon, irgend ein anderer aber nicht; das epische Drama fordert nicht die Beziehung zu den Göttern oder zu Gott. Dies im Zusammenhang mit Christentum, Reformation und Bildung überhaupt auszuführen, kann hier nicht meine Aufgabe sein. An Stelle dieses Gefühles der religio, der Abhängigkeit von höheren Mächten, ist eine naive Freude am Leben, seinen Erscheinungen und Bildern getreten, wie sie das Epos auch den Griechen bot; jener Stimmung entsprach der pessimistische Zug der Tragödie, dieser der optimistisch-lebensfreudige des epischen Dramas.

Ich finde ihn sogar in den Gebilden, die wir auch heute Tragödie nennen; im Gegensatz zu der strengen Stil-Tragödie der Griechen. Z. B. bei Shakespeare sind zwar Macbeth, König Lear und Othello überwiegend tragisch gehalten; aber selbst im Hamlet und in Romeo und Julia ist die Stimmung nicht durchaus tragisch; wir freuen uns während des größeren Teils dieser Werke an den Liebesscenen hier, an den geistreichen und interessanten Scenen dort und unsere Teilnahme an den Hauptpersonen hat eine bejahende Farbe. Wie viel mehr nun in den Dramen ohne tragischen Ausgang, der übrigens bei Hamlet und Romeo nicht mit zwingender Notwendigkeit eintritt. Faßt man aber nicht diese einzelnen Werke, sondern das gesamte Schaffen Shakespeares zusammen ins Auge, verglichen etwa mit den uns bekannten Dramen des Sophokles, so ergiebt sich eine starke Summe von Lebensbejahung und Daseinsfreude. Selbst wenn seine Helden fallen, so hatten sie vorher Gelegenheit sich tüchtig

zu zeigen, frisches Leben um sich zu verbreiten, sich in ihren Charaktereigentümlichkeiten „auszuleben" — ehe sie das Schicksal ereilt. Von dem mehr ohnmächtigen Ringen des antiken Helden keine Spur mehr; diese Helden haben zunächst alle Chancen für sich und gewinnen uns durch ihre Thaten, nicht nur durch ihre Leiden. Diese ergreifen, weil ein Vergnügen an jenen vorherging; bei dem damaligen Publikum war dies noch mehr der Fall, als bei uns, da es auch an mancherlei Roheiten und Grausamkeiten keinen Anstoß nahm. Immer sehen wir kräftiges Leben auf der Bühne entfaltet[1]) und ein Behagen am Zuständlichen, ein Verweilen bei den Ereignissen, eine Freude am Dasein. Indem diese Gemütsstimmung sich auf historische Stoffe warf, sich an solchen bethätigte, entstand das historische Drama. Aus der Daseinsfreude wurde spezielle Geschichtsfreude, aus der lebendigen Schilderung von Zuständen: historisches Kolorit, aus der detaillierten Charakterisierung: die historische Person; das epische Drama mußte aus innerer Notwendigkeit das historische erzeugen.

Die Freude an der Geschichte trug zunächst einen engeren, patriotischen Charakter: die liebevolle Versenkung in die Geschichte des eigenen Volkes. Von dieser aus ging das Interesse auf die Geschichte geistesverwandter Völker über, deren Geschichte bekannt war, bei Shakespeare die der Römer. Aber zu Grunde lag ein lebhaftes Wohlgefallen an den Thaten englischer Helden, an den Ereignissen einer abgeschlossenen Zeit, den „Historien" der englischen Thronkämpfe. Und eine solche Stimmung war wiederum nicht zufällig, sondern genau in der Geschichte selbst begründet.

Zuerst von den europäischen Völkern hat England unter der Königin Elisabeth eine Zeit befriedigten und stolzen Nationalgefühls erlebt; nach langen Kriegen und Wirren ein Aufschwung

[1]) Daher kommt es auch, daß Shakespeares Charaktere vor unseren Augen wachsen, entstehen, sich verändern im Gegensatz zu den mehr festgelegten der antiken Tragödie. Jenes ist auch ein epischer Zug; das Epos liebt es, von vorne anzufangen und zu entwickeln.

auf allen Gebieten; Wohlstand und Sättigung, Macht und Ansehen nach außen. Früher als in den übrigen Ländern hatte sich auch eine nationale Geschichtsschreibung (Chronicles) entwickelt, die das Interesse an der Vergangenheit bei den Lebenden weckte. Der Engländer von damals blickte mit Zufriedenheit und Stolz in die Welt; nationales, politisches und persönliches Selbstgefühl gingen Hand in Hand und lenkten die Blicke auf die Entstehung so erfreulicher Blüte. Nicht als ob die Dichter nun gerade hätten direkt dieses Wachstum historisch schildern wollen; aber nur eine Zeit staatlichen und volklichen Behagens liebt es, zurückzuschauen. In Werdezeiten schaut alles vorwärts, drängt alles auf neue Ziele; das ist die Zeit der Tendenzdichtung, wie in Deutschland in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Indem sich in England die Gedanken von der gesättigten Gegenwart auf eine bewegte Vergangenheit lenkten, entstanden die ersten Dramen aus der Geschichte.

Denn dieses Neue war keineswegs das Werk eines einzelnen Genies, etwa Shakespeares; dieser fand alle Vorarbeiten schon gegeben und ist der Vollender (für diese Epoche), nicht der Erfinder. Dieses Drama ist ganz ebenso wie die griechische Tragödie, aus dem Volksgeist erwachsen, nicht, wie etwa das Wagnersche Musikdrama von einem einzelnen geschaffen worden. Die Studien über die Vorläufer Shakespeares [1]) und die ganze Zeit vor ihm zeigen dies mit voller Klarheit.

Ich kann hier nur in einigen Andeutungen das Wichtigste berühren, was zur Geschichte speziell des historischen Dramas gehört; dabei ergiebt sich folgendes Bild.

Dem national-englischen Drama zu Grunde liegen Mirakel-

---

[1]) Außer den allgemeineren Werken weise ich vor allem auf Rudolf Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Straßburg, Trübner 1893, hin, ein Buch, das in gedrungener Kürze ganze Bände von Werken in Kleinscher Manier aufwiegt. Bezüglich der Bevorzugung der Tragödie bin ich natürlich mit Fischer so wenig einverstanden, wie mit der ganzen Tradition.

spiele und sog. Moralitäten aus der Zeit des Mittelalters, auf die hier nicht einzugehen ist. Sie zeichnen sich aus durch bestimmte belehrende Tendenz und allegorische, unpersönliche Figuren. Daraus entsteht: „Kynge Johan“ (König Johann) von John Bale, Bischof von Ossory. Es hat noch eine direkte Tendenz und eine Anzahl allegorischer Figuren; dabei aber sechs realistische historische Figuren, den König, einen Bischof u. s. f. Während des Stückes selbst verwandeln sich einzelne allegorische Figuren in historische; gleichsam vorbildlich für die Umwandlung der ganzen Kunstart! Die Handlung ist realistisch aus dem Leben des Königs Johann.

Dann folgen Dramen ohne jede Allegorie, in Prosa, absolut originell im Gegensatz zum Drama des Altertums, völlig das Epos auf die Bühne verpflanzend. Zuerst ein englischer Sagenstoff: King Leir, eine chronicle history genannt, das Vorbild für Shakespeares König Lear. Sodann aber Stoffe aus der Geschichte selbst: the famous victories of Henry V, the troublesome Reigne of King John, the true history of Richard III, Sir Thomas More und andere. Diese chronicle histories sind die direkten Vorläufer des Shakespeareschen historischen Dramas. Henry V. umfaßt so ziemlich den ganzen Zeitraum der drei Dramen Shakespeares Heinrich IV. und V.

Neben dieser Entwicklung eines epischen Volksdramas her ging eine solche eines, in direkter Nachahmung Senecas entstandenen, Kunstdramas der gelehrten Welt. Von diesen Tragödien ist für uns nur wichtig, daß sie sich teilweise geschichtlicher Stoffe bemächtigten und dadurch von Seneca auch wieder abgedrängt wurden. So das alte merkwürdige Stück Gorboduc oder Ferrex und Porrex, dessen Stoff der alten Heldensage entstammt, besonders aber the misfortunes of Arthur, dessen Stoff sich der Geschichte nähert.

Beide ursprünglich Kopien Senecas, charakteristischerweise *von mehreren* Verfassern gemeinschaftlich gebaut, zeigen sie doch

Abweichungen: der nationale Stoffreichtum sprengt die Einheit von Zeit und Ort; es werden mehr Figuren gebraucht u. s. w. Aber die Scenen tragen keine Spur von Lokal und Zeitton; sie sind nicht historisch. Charakteristisch und wichtig ist nur das Eindringen des epischen Moments trotz des bewußt imitierten Vorbildes; ein Beweis, daß Seneca die Entwicklung des epischen Dramas nicht hindern und aufhalten konnte, wie es die attischen Meisterwerke vielleicht gethan hätten.

Auf diese beiden gleichzeitig ablaufenden Entwicklungsreihen folgen nun endlich zwei Dichterpersönlichkeiten: Marlowe und Shakespeare.

Marlowes King Edward II ist das erste, von einem wirklichen Dichter verfaßte historische Drama; aus den Ansätzen der chronicle historys ist nun eine neue Kunstgattung entstanden, mit eigenen Gesetzen, die sie aus sich selbst entwickelt hat, bewußt gehandhabt von einem Künstler. Es ist englisch-national; derselbe Dichter hatte jedoch schon in seinem Tamburlaine the great in die Weltgeschichte gegriffen und in dem Massacre of Paris behandelt er die sog. Bartholomäusnacht in Frankreich, einen historischen Vorgang der unmittelbaren Vergangenheit in dem Nachbarreiche. Schon bei Marlowe haben wir also beide Phasen des historischen Dramas ausgebildet: die liebevolle Versenkung in einen Geschichtsstoff des eigenen Volkes und das Hinübergreifen von da zu den interessanten Episoden der Geschichte anderer Völker. Marlowes Eduard II.[1]) wird aber für das bedeutendste Werk des Dichters gehalten und direkt mit den historischen Stücken Shakespeares verglichen. Auf welche Höhe dieser das historische Drama gehoben hat, ist zu bekannt, um besprochen zu werden und es genügt auch für Marlowes Stück, daß es Richard II. ebenbürtig ist.

Shakespeares historische Dramen sind also die direkten Nach-

[1]) Eine eingehende Analyse bei Fischer l. c.

kommen der ersten unbeholfenen Versuche, wie sie im Kynge Johan von Bale vorliegen; ihr Stammbaum weist in die Chroniken zurück, wie der der griechischen Tragödie in dionysische Gesänge. Daher der starke epische Gehalt, den sie noch enthalten. Shakespeare hat sich diesem epischen Stoffgehalt besonders in den Königsdramen voll hingegeben; ein schärferer Gegensatz zur strengen Tragödie läßt sich kaum denken. Daß das nicht immer genügend hervorgehoben wird, kommt daher, daß er in seinen anderen ernsten Dramen über dieses stark epische Schaffen hinausgewachsen ist und die dramatische Form geschlossener und einheitlicher anzuwenden gelernt hat. Daß ihn dabei Seneca und dessen Nachahmer beeinflußt haben, scheint mir nicht wahrscheinlich; höchstens in technischen Einzelheiten, dem Schwulst der Sprache,[1]) dem Heranziehen antiker Gleichnisse und ähnlichem. Wo man bei Shakespeare speziell rhetorische Stellen findet, könnte man sie auf Senecas Vorbild beziehen. In der Herrschaft des Stoffes und der Handlung auf der Bühne (gegenüber dem Pathos und den Gefühlen im klassischen Drama) ist er sich aber durchaus gleich geblieben; er hat seine Meisterschaft daran gesetzt, die schwierigsten Stoffe dramatisch zu schmelzen und ihnen einen Ideengehalt verliehen, den seine Vorläufer nicht kannten; anstatt dem epischen aus dem Wege zu gehen, wie Seneca. Die Versuche, Tragödie und episches Drama zu vereinigen, fallen um zwei Jahrhunderte später. Hätte Shakespeare unter dem Einfluß Senecas gestanden und eine wirkliche Renaissance- (nachklassische) Tragödie schaffen wollen, so hätte er seine tragedys mit Leichtigkeit danach umformen und à la Seneca gestalten können.

Im Othello ist der Anfang durchaus episch und für das eigentliche Trauerspiel unnötig, aber der Dichter, wie wir wohl auch, mochte ihn nicht missen. Im Hamlet erinnert der Geist an Seneca, aber nur ganz äußerlich; dann drängt eine Fülle von

[1]) Dieser war aber eine damalige Mode (Euphuismus) und kann mit der Rhetorik Senecas zusammenhängen, muß es aber nicht.

Gestalten und Leben auf die Bühne. So kommen Scenen zu stande, wie Othello vor Gericht, das Schauspiel im Hamlet u. a., deren Wirkungen auf dem Wege der antiken Tragödie gar nicht denkbar waren.

Shakespeare gehört zu den Künstlern, die maßlos bewundert und gepriesen, aber sehr selten in ihrer Eigenart[1]) erfaßt werden. Wenn man ihn den größten Dramatiker nennt, so ist damit für diese geschichtliche Betrachtung wenig gesagt. Im dramatisch-technischen Sinne war seine Bedeutung die, daß er die rohe chronistische Dramatik zu einer Kunstform gestaltete, die einem Dichter dienen konnte. Überwunden hat er das epische Element durchaus nicht; er kämpft damit bei jedem seiner Stoffe. Wir werden weiterhin sehen, daß es fraglich ist, ob es beim historischen Drama überhaupt ganz überwunden werden kann und ihm nicht vielmehr wesentlich verknüpft ist. Shakespeare jedenfalls geniert sich, möchte ich sagen, gar nicht damit; mit sichtlicher Freude bringt er bunte, farbenreiche Bilder auf die Bühne, nur weit sinn- und planvoller als seine Vorgänger.

Daß er wie der Begründer, so auch zugleich für alle Zeiten der Vollender des historischen Dramas sei oder nur gewesen sein könnte, muß man entschieden bestreiten. Äußerlich nicht; denn seine Bühne ist nicht die unsere, und was er mit voller Benutzung ihrer Mittel für die seinige schrieb, kann nicht ohne weiteres maßgebend sein für die völlig veränderte Opernbühne unserer Zeit. Der Bildung nach nicht; denn die historischen Kenntnisse haben unendliche Fortschritte gemacht und diese wirken auf das dramatische Schaffen ein. Der Form nach nicht; denn ein so ungeniertes Ausleben des Epos im Drama konnte unmöglich das letzte Wort in dieser Kunstform sein.

Ich zweifle auch, ob man nicht ebensoviel Gelegenheit hat,

[1]) vgl. die Einführung in den Abschnitt 1. Der poetisch-ästhetische Standpunkt ist ein ganz anderer als der historische, der die Entwicklung einer Kunstform betrachtet.

Shakespeare zu bewundern, wenn man im einzelnen den Kampf betrachtet, den der geborene Dramatiker in ihm mit den epischen Stoffen ausgekämpft hat, als wenn man ihm allgemeine Redensarten in Superlativen als Preis zuerkennt.

Für den Zweck dieses Buches muß vor allem nachdrücklich auf den künstlerischen und historischen *Ernst* hingewiesen werden, den er auf die der Geschichte entnommenen Stoffe verwandt hat. Auf die sorgfältige Benutzung der ihm zu Gebote stehenden Quellen komme ich noch im dritten Teile zurück; er wollte ganz entschieden *bestimmte* Zeiten schildern, nicht zeitlose Menschen. In einer Spezialabhandlung könnte man auch in den *nicht* historischen Stücken dieser Absicht nachgehen; so finde ich in den Hexen im Makbeth (als Charakterisierung einer längst vergangenen, abergläubischen Zeit), in dem sonst unmotivierten Auftreten des Fortinbras (Andeutung des künftigen Schicksals des dänischen Landes), in zahlreichen Einzelheiten im Othello, ja in den Lustspielen das Streben, historisch festzulegen, historisch zu charakterisieren. Er fordert deutlich Interesse für seine Stoffe, weil sie einmal wirklich geschehen sind, abgesehen von ihrem sonstigen poetischen und dramatischen Interesse, das natürlich auch vorhanden sein muß. Aber er rückt sie nicht in eine allgemeinmenschliche, schrankenlose Sphäre, sondern fixiert sie in bestimmten Zeitgemälden — soweit es ihm möglich war. Denn mit den reicheren Mitteln der Bildung ist dies später in viel stärkerem und feinerem Maße erreicht worden; die Hauptsache ist, daß Shakespeare das historische Malen *versuchte*, was das antike Drama nicht gethan hatte. Die Römer im Julius Cäsar sollen nach Shakespeares Absicht Römer sein, nicht Menschen überhaupt; wenn wir heute sagen, es sind nur verkleidete Engländer, so liegt dies daran, daß wir mehr und besseres vom römischen Volke wissen, als man damals wußte. Der Hauptunterschied gegen das zeitlose Drama liegt in der Schilderung von Menschen und Scenen, die in gleicher Weise nicht in beliebig anderer Zeit und Um-

gebung vorkommen können; die Unzulänglichkeit der zu dieſer Art der dichteriſchen Produktion zunächſt angewandten Mittel beweiſt nichts gegen die Bedeutung der Abſicht und des Verſuches.

All dies kann hier nicht im einzelnen durchgeführt werden; ich wähle daher nur noch ein einziges Beiſpiel für den Kampf mit der Epik: Julius Cäſar.

Drei Akte wirklicher Dramatik, zwei Akte wenig verarbeiteter Epik direkt nebeneinander.[1]) Die erſten tragen das Drama, bringen es heute noch zu eindrucksvollſter Wirkung; die letzten geben und ſehen wir aus Reſpekt vor Shakeſpeare mit, ohne daß ſie wirken könnten. Im Vergleich zu ſeinen Vorgängern der gewaltige Fortſchritt: das Herausarbeiten der großen dramatiſchen Scenen, vornehmlich des dritten Aktes. Von ähnlichem wird man bei ſeinen Vorgängern wie bei den Alten vergeblich ein Beiſpiel ſuchen. hier iſt die Chronik zum Drama geworden. Die große Rede des Antonius iſt, im Vergleich z. B. mit Seneca, nicht rhetoriſch, ſondern echt dramatiſch, denn ſie giebt der ganzen Aktion eine andere Wendung. Auf dieſer Art dramatiſcher Schmelzung rohen epiſchen Stoffes hat das hiſtoriſche Drama weiter gebaut. Im Gegenſatz dazu in den letzten Akten nur mehr ein dramatiſcher Moment: der Zank der beiden Heerführer, ein poetiſcher: die Geiſterſcheinung; im ganzen betrachtet aber dialogiſierte Chronik, zugefügt aus hiſtoriſchem Sinn heraus (Schickſal der Mörder), genau nach Plutarch; hier iſt das Drama im Epos noch ſtecken geblieben.

Wunderbar und bewundernswert erſcheint es, daß auf Marlowe ſogleich Shakeſpeare folgte, wie Sophokles auf Äſchylos. Hier wurde in der antiken Tragödie ein Höhepunkt erreicht, der kaum wieder erreicht werden konnte, weil er einer Fortbildung nicht fähig war. Shakeſpeare erreichte einen ähnlichen Kulminationspunkt, der aber nach verſchiedenen Seiten hin des Aus-

[1]) Immer dramatiſch-techniſch betrachtet, nicht poetiſch.

haus fähig war. Für das historische Drama in England war es ein absoluter Gipfel; denn was gleichzeitig und nach Shakespeare auf dem Gebiete des historischen Dramas dort geleistet worden ist, übertrifft ihn nicht. Immerhin hat die Blüte des historischen Dramas noch eine Weile gedauert; und fast alle Zeitgenossen Shakespeares haben historische Dramen geschrieben. So George Peele einen Eduard I. (womit die Reihe der dramatisierten englischen Könige fast komplett erscheint), Robert Greene sein gerühmtes George-a-Greene, dessen Inhalt an die spanischen Stücke erinnert, Ben Jonson einen „Sejanus", Chapman zahlreiche hist. Dramen, Thomas Heywood das Leben der Königin Elisabeth; und andere. Von späteren Dichtern wird besonders der Warbeck des John Ford (1634) von Beurteilern mit Shakespeare verglichen; er behandelt denselben Stoff wie der Schillersche Entwurf.

Aber bald reißt der Faden der historischen Dramatik ab, im Gegensatz zu Deutschland, wo es ununterbrochen gepflegt wird, seit die Nation diese ihrer Denkungsart gemäße Kunstform gefunden hat.

---

5. Die romanischen Völker.

Während, wie wir im vorigen Abschnitt gesehen, England die Wiege des historischen Dramas ist und unter Shakespeare, seinen Vorläufern und Nachfolgern ein Jahrhundert der Blüte des historischen Dramas erlebte, haben es die Romanen (im ganzen) nie zu einer solchen gebracht, sondern nur zu vereinzelten Ansätzen dazu. Obwohl Spanier und Franzosen am Beginn des 17. Jahrhunderts eine Blütezeit des Dramas hatten, ist von ihren Meistern (außer Lope de Vega) keiner Shakespeares Wege gewandelt. Um jene Zeit, wo Shakespeare noch lebte, stand Lope de Vega im Zenith seines Ruhmes, und Calderon

ging als neuer Stern auf; in Frankreich begann Corneille seine Laufbahn (1629); in Italien nur hat es keiner der Dramatiker zu einem Weltruf gebracht, aber das Drama sich noch früher entwickelt, als bei den Nachbarnationen. Allein dem Geist der Romanen entsprach das zeitlose Drama weit mehr, als das historische und auf dessen Vollendung zielt dort die Entwicklung hin. Zwar setzt in Italien die dramatische Dichtkunst seltsamerweise mit einem historischen, nationalen, der unmittelbaren Vergangenheit entnommenen Stoff ein.

Die Tragödie Eccerinis des Alberto Mussato (geb. 1261) behandelt den Tyrann Ezzelino von Padua, der erst 1258 gestorben war. Ihrem Wesen nach ist sie eine in lateinischen Versen verfaßte Schultragödie und einfache Imitation des Seneca; ja es ist zu vermuten, daß die Wahl des Stoffes keinem natürlichen Triebe nach Dramatisierung zeitgenössischer Geschichte entsprang. Denn in seiner Epistel an die Paduaner Artistenfakultät meint Mussato, Ezzelins Geschichte eigene sich zur Behandlung in Tragödienform, weil es sich hier um eine wahre Begebenheit handle. Dabei dachte er wohl an die Octavia des Seneca und der Griff nach der Zeitgeschichte ruht auf der Annahme, daß Seneca, der die Octavia selbst noch gekannt, auch diese Tragödie gedichtet habe; der wirkliche Philosoph Seneca hätte sicher die Wahrheit nicht als Erfordernis der Tragödie bezeichnet.

Auch der Inhalt des Stückes (Analyse bei Klein) widerspricht der Annahme, daß hier, bewußt oder unbewußt, neuer Inhalt in die alten Schläuche gegossen ist; es ist lediglich eine Imitationsarbeit. Sie hat die seltsame Wirkung gehabt, daß noch einige lateinische Dramen jener Zeit Stoffe der Zeitgeschichte entnahmen (Eroberung von Cesena und Sturz Antonios della Scala; Eroberung Granadas; Ermordung des Jacopo Piccinino), vermutlich infolge der edlen Absicht ihrer Verfasser, die Octavia des Seneca zu kopieren. Einen volkstümlichen Ursprung hatten diese Versuche nicht und eine weitere Wirkung haben sie auch

nicht gehabt, denn noch jahrhundertelang gehen die italienischen Tragiker achtlos an den Konflikten der Zeitgeschichte vorbei; hätte in jenen Ansätzen wirklich ein neuer Keim gesteckt, so hätte er sich sicher bei der reichen dramatischen Produktion des 16. Jahrhunderts in Italien entfaltet.

Aber wir treffen von Mussato bis Alfieri durch fünf Jahrhunderte auf dem Gebiete des ernsten Dramas nur Tragödien in Nachahmung der klassischen Vorbilder, sowohl des Seneca als der Griechen. Nichts anderes ist die Sofonisba des Trissino (geb. 1478); die Rosmonda des Rucellai (geb. 1475); die Orazia des Pietro Aretino (geb. 1492), endlich die Merope des Torelli (gest. 1608) und alles, was dazwischen liegt. Es ist ja auch leicht erklärlich, daß gerade Italien im Banne der Imitation blieb, da die Italiener ja die Zeiten des alten Rom als eine Epoche ihrer eigenen Geschichte zu betrachten lieben. Nur schade, daß die italienischen Dramatiker der Renaissance den Römern der Vorzeit wenig glichen und noch weniger den Athenern; sonst hätten sie aus sich selbst heraus eine Kunstform geschaffen, anstatt in Stoff und Form an dem Hergebrachten zu kleben. Die Renaissance, die Italien in den bildenden Künsten so viel des Herrlichen beschied, hat auf dem Gebiet des ernsten Dramas nichts Bleibendes und Wertvolles hinterlassen.

Das 17. Jahrhundert, ganz arm an bedeutenderen Dramatikern, stand für Italien unter dem Zeichen des Einflusses der spanischen Bühnendichtung; das 18., darunter Maffeis Merope,[1]) unter dem der französischen „klassischen" Tragödie. Auch Alfieris Dichten (1749—1803) entspringt der Eifersucht auf das Ansehen der französischen Dichter, nimmt aber doch einen poli-

[1]) Die Wirkung des Sujets, den Griechen nachgeahmt, ruht wesentlich auf einer Anagnorisis-Scene, einer speziellen, auch von Aristoteles bevorzugten Eigentümlichkeit der Tragödie, der Erkennung eines bisher Unbekannten. Das ernste germanische Drama hat seit Shakespeare diese Art der Verwicklung nie geliebt und davon nur im Lustspiel ausgiebigen Gebrauch gemacht.

tisch-nationalen Anlauf zur Abkehr von der Schablone. Wenigstens den Vers der Tragödie hat er dramatisch gestaltet; im übrigen aber Seneca und die Griechen auch nachgeahmt, Maffei zu übertreffen gesucht, mit Racine rivalisiert — historische Dramen sind seine Stücke auch nicht geworden, obwohl er alle möglichen Stoffe verarbeitete, sogar in seinem Filippo den des Schillerschen Don Carlos. Das historische Drama wurde nach dem eigenen Urteil der Italiener (Giuseppe Mazzini) erst mit Alessandro Manzoni (1785—1873) geboren und nur bei diesem brauche ich zu verweilen.

Der durch seinen Roman I promessi sposi jedem Italienisch lernenden bekannte Dichter hat zwei Dramen verfaßt: Il Conte di Carmagnola und Adelchi, und Goethe beiden liebevolle Besprechungen[1]) gewidmet (1820, 21 und 27); vom ersteren sagt er, es hinterließe einen wahrhaft weltgeschichtlichen Eindruck. Dies ist um so interessanter, als Goethe mit den Prinzipien Manzonis, von denen dieser bewußt und theoretisch ausging, nicht einverstanden war, noch sein konnte. Manzoni wollte nämlich bewußterweise gerade das für Italien erschaffen, was ich historisches Drama nenne; nicht nur Personen mit historischen Namen versehen, sondern sie „im historischen Geiste ganz nur aus der Natur der von der Geschichte überlieferten Charaktere und aus den Zuständen ihrer Zeit entwickeln" (Prölß). Im Carmagnola teilte er seine Personen ein in historische und ideale, in den Adelchi in Longobarden, Franken und Römer. An ersterer Einteilung mochte ihn Goethes Einwurf irre machen; sie zeigt aber deutlich die Absicht, etwas wahrhaft Historisches zu gestalten, das Geschichtliche nicht nur als Aufputz zu verwenden. Dieser Versuch eines geistvollen Mannes ist ohne Folgen für die Geschichte des italienischen Dramas geblieben; er hätte der Ausgangspunkt für eine Entwicklung des historischen Dramas werden

[1]) Sie bergen auch noch eine prachtvolle Stelle über „zerstörende und produktive Kritik", jedem Kritiker zur Beachtung empfohlen!

können, wenn er Verständnis gefunden hätte. Die folgenden Dramatiker sanken aber teils wieder auf die alten Stoffe und die alte Manier zurück, teils griffen sie nach solchen der italienischen Geschichte, ohne Manzonis historisches Wissen und Gewissenhaftigkeit. Ausnahmen[1]) scheinen einzelnen Dramen Nicolinis, Leopoldo Marencos, darunter drei Hohenstaufen-Dramen, und der Nero des Pietro Cossa zu bilden; allein eine wirkliche Blütezeit des historischen Dramas hat Italien nicht erlebt.

Sahen wir, daß seine ernste Dramatik hauptsächlich auf Imitation ruht, so ist diejenige Frankreichs, fast von Anfang an von der Reflexion und Theorie beeinflußt. Wenn die Italiener, im ganzen genommen, darauf ausgingen, Tragödien zu schreiben, die der alten Römer und Griechen würdig waren, so war es der Ehrgeiz der Franzosen, dem Theoretiker Aristoteles zu genügen, seine Lehren auszubilden und geist- und kunstvolle Gebilde zu erzeugen, gegen die sich nichts Kritisches einwenden ließe. Was Seneca für die Italiener, bedeutete Aristoteles für die Franzosen.

Zwar hat es auch hier nicht an volkstümlichen, originellen und epischen Ansätzen gefehlt. Schon unter den Mysterien kommt ein solches vor, das die Belagerung von Orleans behandelt, wahrscheinlich noch vor 1440 verfaßt ist und nach Creizenach „auf der Grenze zwischen geistlichem und weltlichem Drama stehend das religiöse und vaterländische Element vereinigt". Dieses Beispiel ist aber ganz vereinzelt. Als in Frankreich zur selben Zeit wie in England die Einwirkung des übersetzten Seneca begann, fand sie keine starke epische Gegenströmung, wie dort.

Zudem scheinen auch die griechischen Originale rascher in Frankreich bekannt und wirksam geworden zu sein, als in England, das sich zunächst mit dem lateinischen Surrogat begnügte.

---

[1]) Die politisch tendenziöse Dramatik, welche, wie in Deutschland, der Einigung Italiens vorherging, entbehrt natürlich von vornherein des wahrhaft historischen Charakters und verlor, wie alle Tendenzstücke, nach Erreichung des Tendenzzieles an Interesse.

Gleich die erste Persönlichkeit der französischen Dramatik zeigt ihre charakteristischen Eigenschaften: Etienne Jodelle, der 1552 eine Kleopatra schrieb, davon zwei Akte bereits in den gereimten Alexandrinern, die Frankreich nun schon 350 Jahre beibehalten hat. Ein Jules César von Grévin wird wohl auch eine Senecaimitation gewesen sein; bei den anderen Tragödien bezeugen es, wo es nicht ausdrücklich erwähnt ist, schon die Stoffe und Titel. Denn selbst wo die Dramatiker nach Stoffen aus der Zeitgeschichte griffen, konnten sie des Vorbildes der Alten nicht entraten; wahrscheinlich unterlagen sie demselben Irrtum, wie Mussato in Italien, daß die Octavia auch von dem Philosophen Seneca herrühre und daher das Wählen fast gleichzeitiger Stoffe auch nachgeahmt werden müsse. Man mag die Reihe von Titeln bei Prölß (II, 1 S. 32) nachlesen, die zwar eine Behandlung aller möglichen historischen Ereignisse auf der französischen Bühne des 16. Jahrhunderts bezeugen, nicht aber eine Blüte des historischen Dramas. Es ist nicht zufällig, sondern innerlich begründet, daß wir hier der Dramatisierung fast gleichzeitiger Ereignisse begegnen, nicht aber bei Shakespeare und in Deutschland. In dieser dem Antiken nachgeahmten Form verloren die Figuren ja doch das realistische und scharfe Gepräge und damit auch das etwa für die Zeitgenossen Anstößige; so erklärt es sich, daß ein Dichter de Montchretien eine „Maria Stuart" ihrem Sohne Jakob I. widmete; für ein wahrhaft historisches Stück wäre so etwas eine Unmöglichkeit.

In Mairets Sophonisbe endlich sehen wir die Franzosen die Italiener nachahmen, wie es ein Jahrhundert später umgekehrt stattfindet. Im selben Jahre, wo dieses Stück erschien, 1629, begann die dramatische Laufbahn des großen Corneille, der mit Racine und Voltaire zusammen die klassische Epoche des französischen Dramas trägt, die man ungefähr auf eine Dauer von 200 Jahren angeben kann, da sie erst am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zu Ende ging. Das Wesen der französ-

ſiſchen Tragödie iſt zu bekannt, um darauf einzugehen; übrigens genügt die Lektüre einer einzigen, um ſich das Charakteriſtiſche dieſer Kunſtform zu vergegenwärtigen. Die Unterſchiede liegen hier, wie beim griechiſchen Drama, nur in den Perſönlichkeiten der Dichter; die Form iſt feſtgelegt und unbeweglich. Daß hier keine hiſtoriſchen Dramen in definiertem Sinne zu finden ſind, braucht wohl nicht begründet zu werden; wir werden durch alle Zeiten und Völker begleitet, aber ohne hiſtoriſchen Sinn und hiſtoriſche Charakteriſtik.

Dieſe beiden romaniſchen Völker haben etwas ganz anderes, von dem hiſtoriſchen Drama weſensverſchiedenes zur Blüte und Vollendung gebracht: das zeitloſe Drama. Nicht beſtimmte, individualiſierte Menſchen treten auf, ſondern allgemeine Typen, zwar charakteriſiert, aber nicht perſonifiziert. Es ſind Charaktere eines allgemeinen Menſchentums; der Menſch in ſeinen Schattierungen betrachtet, aber nicht die einzelnen wirklich lebendigen Menſchen hiſtoriſch betrachtet. Der hiſtoriſche Name iſt hier nur eine aufgeklebte Etikette, um von Anfang an einen Anhaltspunkt der Charakteriſtik zu geben; die verwendeten hiſtoriſchen Fakta ſind aller Farbe und Eigentümlichkeit entkleidet. Eine Analyſe ergiebt z. B. bei den Königen zwar nicht einen einzigen Herrſchertypus, ſondern deren mehrere; der böſe Tyrann, der milde Tyrann, der grauſame Fürſt, der gute Fürſt u. ſ. w., aber niemals einen beſtimmten Fürſten mit den weſentlichen Eigenſchaften, die er thatſächlich gehabt hat. Ich citiere als einziges Beiſpiel den Voltaireſchen Mahomet; ein Tyrann, der zugleich religiöſer Tyrann iſt, weiter nichts; von dem hiſtoriſchen Propheten auch nicht eine Spur. Der Verſuch einer über allgemeinere Eigenſchaften hinausgehenden Charakteriſtik wird gar nicht gemacht; das Stück könnte mit Abänderung einiger Verſe auch in Indien, China oder Japan ſpielen — man würde es gar nicht bemerken.

Dieſe Kunſtform iſt von den Franzoſen (und den bedeutendſten Italienern) auf ihren Höhepunkt gebracht worden; alles ſtimmt

zu ihrer Vollendung überein und paßt dazu: die Einheiten von Ort und Zeit, die in Wahrheit den bestimmten Ort und die bestimmte Zeit eliminieren, wegeskamotieren; die schönklingende, dem Lyrischen entstammende Sprache; die gereimten Verse. Eine dem vorliegenden Buche ähnliche Studie über das zeitlose Drama würde hier ihren Gipfelpunkt finden und sich in der Geschichte der Oper fortsetzen, die sich naturgemäß daraus entwickelt hat. Die Berufung auf den Aristoteles hat selbst für das zeitlose Drama wenig Wert; denn das griechische Drama war nur eine ganz eigentümliche, in sich abgeschlossene Vorstufe desselben, die Grundlage für die sog. klassische Tragödie einerseits und die ernste Oper andererseits. Dieser Baum hat zwei Äste; das Reis des historischen Dramas sproßte in England, um dann nach Deutschland verpflanzt, dort weiter zu wachsen.

In Frankreich finden wir erst im 19. Jahrhundert Ansätze dazu, die eine große Bedeutung nicht erlangten und sehr bald in das Kostümstück der Scribe, Sardou ꝛc. übergingen. Jene Periode historischer Dramen in Frankreich entsprang nicht einer originalen Begabung, denn sie setzte wieder mit der Reflexion ein und der völlig bewußten, ausgesprochenen Nachahmung Shakespeares. Das beginnt schon bei Voltaire, der in seinem Discours de la tragédie (1731 seinem Brutus vorgedruckt) von den englischen Stücken (im allgemeinen) sagte, sie seien voll wirklicher Handlung, voll wirklichem Leben, wogegen die französische Tragödie nur als eine Art Konversation über eine Handlung, nicht als ihre unmittelbare Darstellung erscheine. Er trifft hier scharf den Unterschied zwischen dem Drama, das aus dem Epos stammt, und dem, das von Lyrik und Rhetorik sich herleitet. Trotzdem ist es Voltaire auch in seinen späteren Dichtungen nicht gelungen, das gefühlte englische „Leben“ in seine französische „Form“ zu gießen, weil dies eben unmöglich ist. Der gewünschte Inhalt braucht eine andere Form; wir werden sehen, daß alle Theoretiker, die dies nicht einsehen und den Aristoteles mit Shakespeare

vereinigen wollen, an der Quadratur des Zirkels arbeiten. Energischer als in dem gelegentlichen geistreichen Apercu des Voltaire, dem eine rechte Überzeugung von seinen Sätzen doch zu fehlen scheint, setzte die Reaktion gegen die Klassizität erst nach der Revolution mit Casimir Delavigne ein; auch hier giebt der Dichter wieder in der Vorrede zu seinem Marino Faliero seine theoretischen Ansichten; die Neuerung geht wieder von der Reflexion aus. Zu gleicher Zeit (ca. 1820—30) treten reine Theoretiker auf, Soumet, Rémusat, Guizot, teilweise mit Bezug auf frühere Äußerungen der gefeierten Madame de Staël, die offen eine Nachahmung Shakespeares verlangen; wogegen die Académie 1823 öffentlich ein vernichtendes Urteil gegen Shakespeare aussprach. Aber was nun praktisch aus dieser Bewegung entsprang, das sog. romantische Drama Victor Hugos, war keine echte Blüte historischen Sinnes, sondern gemengt mit allerlei phantastischen Zuthaten. Eine neue Richtung der Kunst läßt sich nie theoretisch herbeiführen, ehe nicht die Werke da sind, auf die sie sich stützen will; auch Richard Wagner schuf erst sein musikalisches Drama, ehe er eine Kunsttheorie darauf gründete. In Frankreich finden wir immer die Neigung, den Kunstereignissen mit der Reflexion voranzueilen und die Thaten entsprechen nicht den schönen Worten.

So hat auch Victor Hugo nicht etwas Shakespeare ähnliches für Frankreich geschaffen, sondern ein Mittelding vorbereitet, von dem wir die Konsequenzen aus eigener Anschauung noch kennen: das Kostümstück, das historische Ausstattungsstück ohne wahren historischen Geist, wie es z. B. in Sardous Théodora einen Höhepunkt gefunden hat. Schließlich steht Hugos Cromwell, das ein wirkliches historisches Drama ist, doch vereinzelt da und bildet keinen Höhepunkt seiner Produktion, vielmehr Hernani, das richtige romantische halbhistorische Stück. Seine Marie Tudor ist unhistorisch auf den Effekt gearbeitet; der Dichter glaubt in „anekdotischen Überlieferungen die poetische Wahrheit zu finden“

(Prölß). Sein geistiger Nachfolger Alex. Dumas-père hat auch historische Stücke geschaffen (Henri III, Caligula u. s. w.), aber auch seine Haupterfolge liegen auf dem Gebiet des Effektstückes, das, losgelöst nun von allen Schranken der Theorie, in Prosa, ohne alle Einheiten, seine Aufgabe lösen kann, auf die Sinne, nicht auf den Geist des Hörers zu wirken.

Es ist kein Zweifel, daß diese (und einige andere) Dichter der französischen Bühne historische Dramen schenken wollten; allein der romanische Geist neigt so sehr zu den Bühneneffekten und äußeren Mitteln, daß, sowie einmal die Fesseln, die diese im klassischen Drama niederhielten, zersprungen waren, die zügellose Effekthascherei notgedrungen folgen mußte. Immer wird bei der Bühne Poesie und Theatereffekt im Kampfe liegen; nirgends aber so sehr wie beim wahren historischen Drama. Der künstlerische und wissenschaftliche Ernst, den dieses fordert, kam nur bei den Germanen zur Durchbildung. Die Franzosen brachten im abgelaufenen Jahrhundert die dritte Gattung des ernsten Dramas, das gleichzeitige, novellistische (wie auch das Lustspiel) zu hoher Blüte, nachdem sie so lange das zeitlose kultiviert; das historische Drama „liegt" ihrem ganzen Charakter nicht recht und konnte deshalb aus inneren Gründen nur zu vorübergehender Bedeutung gelangen.

Nicht so einfach, wie bei den erwähnten beiden romanischen Völkern liegt die Entwicklung bei dem Dritten, den Spaniern, vor Augen. Zunächst gleicht sie der des englischen Dramas, erst später mehr der bei den anderen romanischen Völkern. Für das historische Drama aber ergiebt sich die merkwürdige Thatsache, daß es fast zu gleicher Zeit aus ähnlichen Umständen heraus auch in Spanien entstand; an sich sind beide Geburtsorte völlig gleichberechtigt. Nur wird uns der englische stets im Vordergrund stehen, weil besonders das Shakespeare-Drama so mächtig auf uns eingewirkt hat; die Einflüsse des spanischen Dramas überhaupt waren geringer, die des dortigen historischen aber gleich

null; es ist heute noch so gut wie unbekannt, während die „Königsdramen“ in jeder Privat-Bibliothek stehen.

Die geistige Situation Spaniens und Englands gegen Ende des 16. Jahrhunderts weist die größten Ähnlichkeiten auf. Der politische Höhepunkt Spaniens war zwar schon vorbei, aber doch nur für den Blick des späteren Geschichtschreibers; für das Gefühl der Dichter war auch die Zeit der Philippe (II—IV) noch eine Glanzzeit. Äußere Umstände hatten während der Regierungen Karls I (V) eine Blüte des Dramas niedergehalten; so trifft diese hier nicht mit den größten Zeiten des Staates zusammen, sondern etwas später; aber der Anreiz, die Geschichte des eigenen Volkes dramatisch zu behandeln, war der gleiche.

Ebenso fehlte auch hier die erdrückende Einwirkung des griechisch-römischen Dramas; zwar scheint es, als seien die Alten in Spanien eher besser gekannt gewesen, als zu gleicher Zeit in England, aber ihr Einfluß war sichtlich noch geringer als dort; das nationale, originelle, epische Drama siegte zunächst auf der ganzen Linie.

Ganz eigentümlich aber ist in Spanien das Verhältnis zum epischen Stoff. War das Drama in Griechenland wesentlich eine Ergänzung des noch lebendigen Epos, so sahen wir in England den Mangel nationaler Epik die Dramatisierung epischen Stoffes erleichtern.

In Spanien aber war epischer Stoff in den populären Romanzen noch vollauf lebendig; allein die Dramatiker, besonders Lope de Vega, dialogisierten ihn keck nach den Romanzen und verdrängten diese gleichsam durch das scenische Bild. Die ersten historischen Dramen in England waren dialogisierte Chroniken, in Spanien Romanzen; das hat bleibende Unterschiede zur Folge gehabt. Direkter aber noch als in England sieht man hier die Umwandlung des Epischen zum Dramatischen vor Augen; selt-

samer wohl nie, als an einer Stelle eines Lopeschen Dramas,[1]) wo der Held mit dem Maurenkönig um spanische Städte Schach spielt. Während sie auf der Bühne spielen, wird zur Guitarre ein Stück der alten Romanze gesungen, die diesen Vorgang behandelt. Ein ähnliches Beispiel von Naivität und einen solchen Einblick in die Entpuppung des epischen Dramas habe ich in den alten englischen Stücken nicht gefunden; im zeitlosen Drama in all seinen Stadien ist so etwas undenkbar. Man kann in den spanischen Dramen der ersten Perioden diese Umschmelzung des epischen Romanzenstoffes ins Dramatische auf das Schärfste in allen Einzelheiten verfolgen.[2])

Hier sei nur darauf hingewiesen, daß am Anfang des sechszehnten Jahrhunderts die unbeholfenen Versuche, z. B. des La Cueva, der noch lange epische Erzählungen einflocht und Bestrebungen (Perez de Oliva, Juan de Malara u. s. w.) dem epischen Drama das Beispiel der Antike entgegenzuhalten, neben einander hergingen; doch scheint der theoretische Streit über diese Gegensätze niemals die Bedeutung erlangt zu haben, wie in Frankreich.

Beachtenswert ist nur, daß der begabteste Vorläufer der großen spanischen Epoche, Naharro, in einem Vorwort (1520) die Dramen einteilt in solche, welche wirkliche Geschehnisse darstellen, und solche, die erdichtete Begebenheiten behandeln. Die später geläufigen Einteilungen der comedias beziehen sich weit mehr auf Äußerlichkeiten und sind hier ohne Interesse; bei Naharro scheint jedoch eine Ahnung vorzuliegen, daß ein historischer Stoff eine andere Behandlung erfordert, als ein phantastischer; mehr als eine Ahnung darf man aber wohl nicht darin suchen,

---

[1]) In seinem Schauspiel: Der erste Fajardo, 3. Akt.

[2]) Ein geistvoll ausgeführter Vergleich der Entwicklung in England und Spanien in A. F. von Schack, Geschichte der dramat. Litterat. in Span. Bd. II, S. 53 ff. S. 78 nennt Schack die spanischen Stücke „Dramatische Novellen und Epen".

denn er selbst scheint keine historischen Dramen geschrieben zu haben. Ebenso kämpft Cueva zwar in seiner Poetik (erst 1606 erschienen) gegen die Aristotelischen Regeln, ist aber selbst, wie auch Rey de Artieda, Virues und Argensola, jedenfalls stofflich, von Seneca beeinflußt.

Sobald wir von diesen Anfängen zu den bedeutenden Talenten, den auch heute noch berühmten Dichtern gelangen, finden wir diese ohne Schwanken und Zweifel im nationalen, epischen Lager. Eine Erscheinung wie Marlowe, der sich auf beiden Gebieten versuchte, findet sich in Spanien unter den großen Namen nicht.

Dagegen ist die Numancia des Cervantes[1]) eine ganz einzige und seltsame Probe, wie mühsam sich das Drama dem Epos entringt, ehe nicht ein Genie (wie Lope und Shakespeare) die gewaltigen, entscheidenden Schritte thut. Das patriotische Gefühl greift hier in die Römerzeit zurück, aber nicht um eine Senecatragödie zu schreiben, sondern um den Heldenmut der Verteidiger der Stadt Numancia vor deren Eroberung durch Scipio zu feiern. Zwischen die Scenen (mit langen Reden) hinein treten allegorische Figuren auf: Spanien, der Fluß Duero u. s. w., sogar „ein Leichnam" spricht in einer poetisch interessanten Beschwörungsscene; einzelnes ist aber höchst realistisch gehalten, wie die Todesarten der Bürger Numancias, besonders der letzte Todessturz des jungen Viriatus. Einen so gearteten Vorläufer des historischen Dramas hat England gleichfalls nicht aufzuweisen.

Dieses selbst ruht in Spanien wesentlich auf der dominierenden Persönlichkeit Lope de Vegas, des fast gleichzeitig mit Shakespeare lebenden, den mit diesem eingehender zu vergleichen ich mir hier versagen muß.[2]) Jedenfalls haben beide große

[1]) Deutsch in einer älteren Ausgabe ohne Jahrzahl; Berlin, bei A. W. Spitzig. (An der kgl. Bibliothek daselbst vorhanden.)

[2]) Ich berühre nur den formalen Gesichtspunkt, nicht die poetischen und allgemeinen.

Ähnlichkeiten bei ebenso in die Augen springenden Unterschieden; diese liegen nicht nur in den nationalen Verschiedenheiten. Sondern Shakespeare hat für das englische Drama ungefähr das geleistet, was Lope und Calderon für das spanische. Er hat das epische Drama schon zum Kunstdrama fortentwickelt, während Lope viel mehr im epischen stecken bleibt (wenn auch davon sich Ausnahmen finden); Calderon anderseits hat die Kunstform noch weiter, raffinierter, entwickelt, als Shakespeare.

Die Gegensätze der Begabung Lopes und Shakespeares machen sich natürlich auch beim historischen Drama geltend. Lope, der berühmte „Vielschreiber", ist ein Improvisator von einer unheimlichen Zeugungskraft, der Scene auf Scene hervorsprudelt, wie etwa Franz Schubert Melodieen.

Das trifft natürlich mit epischer Form des Dramas am leichtesten in eins zusammen, während kunstvolle Komposition nicht Lopes Sache ist. So hat er denn auch fast die ganze Geschichte Spaniens (und Portugals) von den sagenhaften Anfängen bis auf seine Zeit dramatisiert und ist darin ein noch viel ausgeprägterer Vertreter des historischen Dramas als Shakespeare, der nur nach einzelnen Episoden der englischen Geschichte griff. Den Harold-Stoff z. B. hätte sich Lope sicher nicht entgehen lassen; vom stofflichen Standpunkt aus scheint er alle denkbaren Vorfälle spanischer Geschichte bereits behandelt zu haben. [1])

In wie weit dagegen Lope den Anforderungen gerecht wurde, die man im Vergleich mit Shakespeare an die Behandlung historischer Stoffe schon in damaliger Zeit stellen konnte, läßt sich sehr schwer beurteilen — wenn man nicht spanisch kann. Denn aus den kurzen Analysen bei Schack, Klein, Prölß, Grillparzer [2]) u. a. läßt sich wenig ersehen; und die Autoren gehen immer von allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkten aus, nicht

[1]) Vgl. die Übersicht bei Schack; II. S. 65 ff.

[2]) Studien zum spanischen Theater. In den sämtlichen Werken bei Cotta.

von den speziellen dieses Buches. In Übersetzung aber liegen nur drei vor, die den Namen historischer Dramen verdienen: der erste Fajardo, Columbus und Demetrius.[1]) Davon ist der Columbus ein ganz eigenartiges Gemenge verschiedenster dichterischer Elemente, ein Werk, das eine eigene Abhandlung verdiente, hier aber weniger in Betracht kommt. Aus den beiden anderen kann man jedoch einige Schlüsse ziehen, die freilich durch die Kenntnis der zahlreichen, vielleicht viel bedeutenderen historischen Stücke, sehr modifiziert werden könnte.[2])

Der historische Sinn des Dichters ist ganz unzweifelhaft und spricht sich in tausend Kleinigkeiten aus, wie im großen und ganzen, ganz wie bei Shakespeare. Lope will ebenso, wie dieser, bestimmte Menschen einer bestimmten Zeit schildern, nicht allgemeine Typen. Soweit es Spanier aus der früheren Geschichte des Landes betrifft, scheint er in diesem Punkte Shakespeare ebenbürtig zu sein; und was das eigentümliche Colorit fremder Länder anlangt, so scheint er ihn fast zu übertreffen. Das Demetriusdrama hat einen deutlichen, charakteristischen slavischen Zug; im Columbus ist der Versuch, die Indianer zu charakteri-

---

[1]) In Moritz Rapp, Spanisches Theater. Bibliograph. Institut. Bd. III.

[2]) Die Übersetzung Lopes ins Deutsche liegt überhaupt im Argen. Während wir uns von Shakespeare nur über Einzelnheiten im Original zu informieren brauchen, sonst aber unverfälschte deutsche Übertragungen besitzen, ist Lope meist „bearbeitet" worden; so existieren von seinem Meisterwerk, das auch in der Komposition eine Ausnahme bildet: der Stern von Sevilla (kein historisches Drama) nur zwei Bearbeitungen, aus denen man das Original ahnen kann, aber nicht kennen. Rapp macht eine rühmliche Ausnahme, hat aber nicht allzuviele größere Stücke. In seiner realistischen Frische und Herbe steht Lope unserem heutigen Empfinden näher als Calderon; doch ist dieser ungleich bekannter und auch besser übersetzt.

Von Interesse wäre z. B. eine getreue Übersetzung von La Imperial de Oton, dem Vorbild des Grillparzerschen Ottokar; dann der Reihe von Stücken aus der uns näher liegenden spanischen Geschichte, wie Carlos V. en Francia oder Los Españoles en Flandes; cfr. Schack II, 304. Diese Notizen geben doch einen zu ungenügenden Begriff; Klein druckt sie einfach ab. Übrigens ist der Stil Kleins beim spanischen Drama schon unerträglich und unlesbar.

sieren, höchst eigentümlich und beachtenswert. Besonders ist zu bemerken, was man auch in einigen andern halbhistorischen Stücken sehen kann, daß die Mauren eine andere, blumenreichere, mehr orientalische Sprache reden, als die christlich-spanischen Helden und Heerführer. Das, was ich als wesentliches Unterscheidungsmerkmal des historischen vom zeitlosen Drama auffasse, ist also bei Lope vorhanden; er will den Hörer in eine bestimmte vergangene Zeit versetzen und dieser soll sich für den Vorgang interessieren, weil er geschichtlich vorgefallen ist. Es erhellt dies auch aus Schacks Bemerkungen über das Kostüm (II, 126); so mangelhaft das alles gewesen sein mag, der Versuch, historische Illusion zu erzeugen, liegt sicher vor und wurde speziell von Lope ausdrücklich gewünscht, der darüber klagt, daß die Römer (vermutlich bei schlechten Truppen) Beinkleider trügen.

Fragen wir weiter nach dem Geist der historischen Behandlung bei Lope, so geben die genannten beiden übersetzten Stücke mangelhaften Anhalt. Der „erste Fajardo" ist ein frisches, natürliches Ritterstück, das Rapp nicht unrichtig dem Götz von Berlichingen vergleicht; der Demetrius hat einige, aber nur wenige Scenen, in denen tiefere Gedanken vorkommen. Im ganzen ist es hier, wie auch sonst bei Lope; fast jedes Drama von seinen unzähligen, enthält wie die Muschel, eine Perle; und meist muß man sehr viel Unbedeutendes in Kauf nehmen, um zu ihr zu gelangen. Der Mangel jeder Koncentration ist sein eigenstes Merkmal; doch ist es möglich, daß in den anderen historischen Dramen tiefere und schärfere Probleme und Gedanken stecken.

Schack rühmt alles von Lope, was sich von historischen Dramen verlangen läßt (II, 267); er sagt: „man kann zweifeln, ob irgend eine Litteratur Trefflicheres in dieser Gattung aufzuweisen hat" und „aus manchen dieser Stücke ließe sich mehr Licht über die Perioden verbreiten, die sie behandeln, als aus Chroniken oder trockenen Kompilationen der Geschichtschreiber". — „Das Bestreben einer jeden Periode das angemessene Kolorit

zu geben, dehnt sich bisweilen bis auf die Sprache aus; die Komödie Las famosas Asturianas ist ganz in dem Styl der ältesten Monumente der kastilianischen Litteratur geschrieben" u. s. f.[1]) Zieht man auch einiges von dem Lobe Schacks ab, der sehr eingenommen für die Poesie der Spanier ist, so bleibt doch noch genug übrig, um Lope und Shakespeare, was das historische Drama betrifft, etwa auf die gleiche Stufe zu stellen. Beide greifen mit Bewußtsein zu gleicher Zeit in die Schätze, die ihnen die Geschichte ihres Landes bot; am liebsten und mit vollstem Erfolg in die des eigenen Landes. Bei den Stoffen des Auslandes oder der klassischen Vergangenheit macht sich die Mangelhaftigkeit der Kenntnisse geltend, Anachronismen sind häufig, der Spanier wie der Engländer fühlen zu sehr mit ihrer Nation, um anderen ebenso gerecht werden zu können; das ist nur zu begreiflich, und die Franzosen haben heute noch ganz denselben Standpunkt. Lope nimmt seiner ganzen Anlage nach auch hier Stoffe aus allen Ländern und Völkern, wie er sie findet; Shakespeare im ernsten Drama nur aus der alten Welt, speziell der Römer. Das historische Drama bei beiden ruht fest auf dem Nationalen und greift mehr nur spielend von diesem sicheren Standort auch nach der Geschichte anderer Völker über.

Shakespeares große Überlegenheit über Lope zeigt sich erst dann, wenn man das Allgemein-dichterische und speziell Dramatische ins Auge faßt.[2]) Lope hat es kaum über die erste Form des dramatisierten Epos hinausgebracht, wie in Shakespeares Jugendwerken; wenigstens ist der Demetrius so episch wie nur

[1]) Einigermaßen im Widerspruch mit dieser Stelle Schacks steht eine andere S. 79,80. Dieser läßt sich wohl dadurch, daß nach Schack sich die spanische Komödie nur bei Stoffen aus der nationalen Geschichte oder Sage bemüht, sich genau in den Geist und Ton vergangener Zeiten zu versetzen, das Ausland dagegen phantastisch behandelt." S. 267 meint er dann speziell die spanisch-historischen Stücke. Vgl. noch II, S. 319/20.

[2]) Auch der dramatische jambische Fünffuß Shakespeares ist in jeder Hinsicht für die Zwecke des Dramas den meist gereimten spanischen Versarten überlegen

irgend möglich, die Scenen einfach nach einander weg erzählt; von Aufbau und Plan kaum etwas zu merken. Daß Shakespeare so anfing und wie weit er darüber hinauskam, ist bekannt. Lope bringt das Dramatische seines Stoffes nicht heraus; im Demetrius ist keine einzige große Scene, in der die Kontraste aneinandergeraten, die Konflikte zusammengefaßt sind; wie sich Boris und der Prätendent endlich gegenüberstehen, schlägt der eine den anderen tot und das Stück ist aus. Vielleicht ist ihm das in seinen anderen historischen Dramen besser gelungen; aber das Technische hängt hier direkt mit dem Psychologischen, Persönlichen zusammen.

Shakespeare arbeitete sich zum Dramatischen durch; erfüllte die Personen mit seinem Geist und verfeinerte und vertiefte die Kontraste. Lope streut achtlos Geistesblitze, wie gute Scenen aus,[1]) wohin sie gerade fallen; ein Improvisationsgenie, wie es nie wieder da war, kein philosophisch-gründliches, wie Shakespeare. Mit Lope erreicht das historische Drama in Spanien gleich seinen Höhepunkt, nachdem es kaum heraufgeführt war; er ist sein Begründer und Vollender. Es scheint sein eigenstes, unbestrittenes Gebiet gewesen zu sein, während er auf den anderen zahlreiche Rivalen hatte. Der Fortschritt, der über ihn hinaus zu machen war, ist wie in England, nicht gemacht worden; doch hat sich hier, wie es scheint, das historische Drama etwas länger behauptet als in Spanien. Zwar Guillen de Castros Cid (ca. 1620) und die beiden Carlosdramen des Enciso (ungefähr gleichzeitig), die Schack „zwei wahrhaft großartige historische Gemälde von edelster und würdigster Haltung" nennt, sind wohl noch in Lopeschem Geiste gehalten. Der Cid ist das Vorbild des Corneilleschen Dramas und wird bei Schack, Prölß u. a. eingehend mit diesem verglichen; des Enciso principe Don Carlos aber

[1]) Nicht immer am Anfang der Stücke, wie es nach Grillparzers Urteil scheinen möchte; in Mejor Alcalde el Rey und in Fuente Ovejuna sind es die letzten Akte, die das Vortreffliche bergen. —

behandelt den gleichen Stoff wie Schiller, vom spanischen Standpunkt aus und hat dadurch für uns Interesse. Aber mit Calderon de la Barca beginnt die Abkehr des spanischen Dramas von Lopes realistisch-historischer, kräftiger und ursprünglicher Weise; schon bei ihm nähert es sich stark dem Drama der anderen romanischen Nationen, um ganz wie diese beim zeitlosen Drama zu enden und es auszubilden. Schon Tirso de Molina, der vielgerühmte, scheint keine historischen Dramen mehr geschrieben zu haben, Alarcons Tejedor de Segovia (Weber von S.)[1] hat im ganzen wenig mehr historisches, ist überwiegend phantastisch.

Bei Calderon sehen wir diesen Prozeß sich innerhalb seiner eigenen Werke vollziehen. Am meisten historisch scheint noch La cisma de Inglaterra zu sein, das die „Kirchentrennung von England" unter Heinrich VIII. behandelt. Doch ist fraglich, ob nicht das religiöse Interesse beim Dichter vor dem historischen vorwaltete. Von den bekannten und häufig ins Deutsche übertragenen Dramen ist keines wirklich historisch zu nennen; am ehesten noch der „standhafte Prinz"; doch sieht man gerade hier, wie die anderen Motive weit überwiegen. Der Prinz bleibt eigentlich weniger deshalb standhaft, um seinem Vaterland zu nützen, als um den Heiden die Macht des christlichen Glaubens zu beweisen; er ist mehr Märtyrer als Patriot. Geht man aber über z. B. zur „Andacht am Kreuze", so findet man das zeitlose Drama schon in vollster Blüte. Die Personen sind ganz oberflächlich charakterisiert, wie in einem Opernstoff, ja sie sind kaum mehr spanisch zu nennen. Die Darstellung allgemeiner Menschen ohne Heimatland auf Erden ist wie in Frankreich das Ziel und hat gewiß zu dem lebhaften Interesse beigetragen, das sich in unserer nachklassischen Periode Calderon zuwandte. Von Lopes echt spanischer Naivität und realistischer Charakterisierung ist keine Spur mehr;

[1] Übersetzt in Schack, Spanisches Theater. 1845.

spanisch sind nur mehr der Ehrbegriff, das Duell und der Katholizismus. Mit Rojas und Moreto vollendet sich dieser Uebergang zum romanischen und „romantischen" Drama, der gleichzeitig durch Theorie und Reflexion begründet wurde. Schon mit Figueroa (1615) und seinen Gesinnungsgenossen setzte eine Opposition gegen das „formlose" nationale Drama ein, die im wesentlichen von denselben Gesichtspunkten ausging wie in Frankreich; von der Mitte des 18. Jahrhunderts wird der französische Einfluß mächtig und das spanische Drama lenkt ganz in die Bahnen ein, die wir dort bequemer und besser beobachten können. Sind auch nicht alle neueren spanischen Dichter ganz im französischen Banne, trat auch dort ein Versuch zur Reaktion und Rückkehr in die nationalen Formen ein, z. B. von Gil y Zarate, Hartzenbusch u. s. w. am Anfang des 19. Jahrhunderts, so ist das für uns hier von keiner wesentlichen Bedeutung. Man kann sagen, daß, den einen Lope und in Italien Manzoni ausgenommen, die drei romanischen Völker auf dem Gebiete des ernsten Dramas wesentlich das Zeitlose entwickelt und zur Reife gebracht haben.

6. Deutschland bis zu Goethe.

Wenden wir uns nunmehr zu der Entwicklung des historischen Dramas in Deutschland, so muß zunächst konstatiert werden, daß wir eine Blütezeit nationalen und originellen Dramas hohen Stils, die denjenigen in England und Spanien vergleichbar wäre, nie gehabt haben. Der dreißigjährige Krieg hat unsere Kultur um ungefähr 200 Jahre zurückgeworfen und unsere klassische Dramenperiode fällt auf das Ende des 18., dort das des 16. Jahrhunderts. Das ist natürlich mit allen Einschränkungen zu verstehen, die sich dem denkenden Leser von selbst ergeben; die fortschreitende Bildung und Kultur Europas ist nicht an uns vor-

übergegangen, sie hat leider viel zu sehr auf uns eingewirkt. Wir sind eben dadurch um die ungestörte eigentümliche Entfaltung eines speziell deutschen Dramas gekommen, weil wir in unserer Entwicklung gehindert und retardiert wurden; die Ansätze waren, wie wir sehen werden, so gut da, wie in den anderen Ländern, aber man merkt in der Geschichte des Dramas ganz genau den klaffenden Riß der fortlaufenden Entwicklung im 17. Jahrhundert. Schon allein unsere *Sprache* ist viel später dem Poeten ein gefügiges und bequemes Ausdrucksmittel geworden; man höre, mit welch spielender Leichtigkeit Lope die seinige handhabt und bedenke, mit welcher Mühe unsere Dichter die unsere aus dem Rohen herausgearbeitet haben, wie erst Goethe sie meistert, 200 Jahre nach Lope.

Diese Lücke füllt der Einfluß der fremden Nationalitäten aus, erst der der Engländer, dann weit stärker der Franzosen; nachdem er einmal da war, fiel uns wesentlich die Rolle der Eklektiker zu. Denn man kann nicht mehr naiv und originell sein, wenn man zuviel des Fremden in sich aufgenommen hat; das Glück Shakespeares und Lope de Vegas war, daß sie ohne Reflexion über dramaturgische Theorieen und Vorbilder anderer Nationen frei aus dem Volksgeist heraus schaffen konnten. Um diesen Vorteil sind wir Deutsche vom Schicksal betrogen worden; vielleicht hat es uns durch die noch dauernde Pflege des ernsten Dramas, die seit unserer klassischen Periode ununterbrochen fortdauert, entschädigt.

Für das historische Drama speziell könnte man beinahe mit dem Götz von Berlichingen und dem Jahre 1772 beginnen, wenn nicht im Vaterlande die *Vorläufer* der großen Dichter ein ganz besonderes Interesse verdienten. Es sind nur sehr bescheidene Anfänge, die sich da zeigen, aber sie lassen doch den Schluß zu, daß die Ungunst der Umstände für das Ausbleiben einer früheren Blüte stark mit verantwortlich ist.

In der Schweiz und im Jahre 1545 finden wir in dem

Spiel von Wilhelm Thellen des Jakob Rueff[1]) das erste vaterländische historische Drama, oder doch den Versuch dazu. Es scheint mir kein Zufall, daß diese erste Wurzel dem schweizerischen Boden entsproß. Seit dem Jahre 1499 hatte die Eidgenossenschaft ihre Freiheit und Selbständigkeit erkämpft und blickte mit relativem Behagen und Zufriedenheit auf ihre politischen Zustände. Im übrigen Deutschland konnte man das leider nicht thun, und wenn man vergleicht, wie ich den Stolz auf gedeihliche Verhältnisse der Nation als eine Hauptquelle des historischen Dramas in England und Spanien darstellte, so wird man hier wenigstens etwas davon sich vorhanden denken können. Künstlerisch betrachtet ist dieser Versuch natürlich ungelenk und roh; der Stoff gehört unserer Anschauung nach zur Sage, nach der Auffassung des Rueff aber vielleicht zur Geschichte der Schweiz. Das Stück ist deutsch geschrieben und kam in Zürich zur Aufführung, scheint aber ohne Nachahmung geblieben zu sein. Ebenso vereinzelt erscheint unter den durch die Reformation angeregten dramatischen Versuchen ein richtiges Lutherfestspiel: Curriculum vitae Lutheri, um 1600; zwar wohl in religiösem, nicht in historischem Geiste entstanden, doch bemerkenswert als Zeichen, daß einzelne Köpfe sich an die Verarbeitung jüngstvergangener Ereignisse wagten. Im ganzen war der Geist der Reformationszeit in Deutschland dem historischen Drama durchaus ungünstig. Nirgends ist die Renaissance des Altertums im Sinne der anbetenden Nachahmung so ernst genommen worden, wie im deutschen Humanismus; alles was von der Schule nnd den Gelehrten ausging, war blinde Nacheiferung des Altertums. Nirgends aber auch haben die weitesten Kreise des Volkes die religiösen Fragen so tief und inbrünstig ergriffen; und das religiöse Interesse mußte das historische ertöten. Moralische Bestrebungen im weitesten Sinne finden dramatische Gestaltung und teils geistvolle, teils volkstüm-

[1]) vgl. Friedrich Mayer, Pforzheim 1843.

liche Behandlung; Realismus und Originalität blühen in weltlichen Spielen aller Art, greifen aber nicht in das Gebiet der Geschichte.

Hans Sachs, die bedeutendste Erscheinung dieser Zeit, hatte keinen historischen Sinn; alle seine Dramen, auch die mit historischen Namen, sind Vorläufer des zeitlosen Dramas, nicht des historischen. Er griff auch nicht etwa nach Stoffen aus der deutschen Geschichte (aus der Sage ist nur sein „der hornen Seifrit" entnommen), sondern nach allen möglichen Gestalten des griechischen und römischen Altertums, die er als Nürnberger Kleinbürger reden ließ. Ungefähr so, wie wir es in anderen Ländern auch sehen; nur daß sich in Deutschland nicht an naiv behandelten nationalen Stoffen der Sinn für das Geschichtliche überhaupt entfaltet.

Macht sich bisher nur der gewaltige Einfluß des Altertums geltend, so beginnt an der Wende des 16. Jahrhunderts der der englischen Schauspieler und ihrer Stücke; daneben, wohl in geringerem Maße, auch solcher aus Frankreich und Italien; litterarisch, ohne das Beispiel seiner Schauspieler, griff sogar Spanien herein, allerdings nicht mit Lopes Werken, sondern mit seinen Possen und Abenteuerromanen. So zahlreichen Eindrücken zu widerstehen und originell zu bleiben, war das deutsche Drama, auch das des Hans Sachs, noch viel zu schwach, unbeholfen, unsicher. Zudem waren die fremden Darsteller den deutschen weit überlegen, zogen dadurch das Publikum an und verschafften so auch ihren Dramen, die sie spielten, den Erfolg. Daß die englischen wandernden Truppen nicht Shakespeares Königsdramen agierten, ist klar; es hätte auch nichts geholfen. Denn woher sollte den Zeitgenossen des dreißigjährigen Krieges Lust und Stimmung zu historischen Dramen kommen? So finden wir denn auch bei den begabteren Dichtern jener Zeit kaum eine Spur davon; beim Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, dessen Dichten unter englischem und italienischem Einfluß stand, nichts; bei

Jacob Ayrer, Sachsens Nachfolger in Nürnberg, nur einen Eduard III. (von England), der aber nichts wirklich Historisches birgt. Aus dem 17. Jahrhundert ist dann noch eine seltsame Ausnahme zu bemerken; der Carolus Stuardus des Andreas Gryphius; um 1650 gedichtet, nachdem erst das Jahr vorher sich das tragische Ereignis in England vollzogen hatte. Ich glaube, wir haben es hier wieder mit einer Imitation der Octavia des Seneca zu thun, einem vollständigen Pendant zu der Ecerinis des Mussato oder der Cleopatra des Jodelle, und der Griff in die Zeitgeschichte erklärt sich aus denselben Gründen, wie bei Mussato. Wenigstens spricht dafür, daß es (in der ersten Fassung) nicht episch gehalten ist, mit der vollzogenen Verurteilung einsetzt, Chöre der Sirenen(!), der Religion und der Ketzer vorkommen u. s. w. Ist diese Parallele richtig, so zeigt sich wieder die große Retardation der Entwicklung in Deutschland; der Italiener schuf ca. 350, der Franzose ca. 100 Jahre früher als Gryphius.

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland ist für unser Thema bemerkenswert durch die Dramen des Christian Weise, die sog. Haupt- und Staatsaktionen und die Arbeiten Gottscheds. Weise, schon 1642 geboren, ist eine sehr merkwürdige Erscheinung, in der sich theoretische Ideen mit praktischen Versuchen zu einem wunderlichen Bilde vereinigen. Selbst Schulmann, zuletzt Gymnasialrektor in Zittau, und vom Schuldrama ausgehend, bekämpfte er die Anlehnung an fremde Vorbilder und suchte ein deutsches, volkstümliches, dabei aber nicht rohes Drama zu schaffen. Das ist eine That und aller Hochachtung wert; leider fehlte ihm die dichterische Kraft. Der Schulmann kommt zum Vorschein in seinen Anschauungen über den Hauptzweck des Dramas, zu belehren und zu bilden; dagegen die Anlehnung an die bestehende, rohe Volksbühne und die Erkenntnis, daß das Theaterspiel auch „erfreuen“ (im Sinne unseres heutigen „amüsieren“) sollte, wirkten seinen höheren Zielen wieder entgegen. Er schrieb in Prosa und erstrebte, „jede

Person aus ihrem Stande und Naturel heraus, gemäß ihren Verhältnissen und Umständen reden zu lassen" — eine ganz moderne realistisch anmutende Absicht. Aber gerade bei seinen historischen Stücken, die in sein späteres Leben (auch ein Carl Stuart, 1702) fallen, zog er die Konsequenzen nicht; er umging die geschichtliche Treue und suchte „die Staatsintrigue nicht so tief heraus, als man aus so zahlreichen Memoiren es wohl gekonnt hätte, da sonst die Zuschauer in ihrer „Vergnügung" gestört sein würden". Eine im Hinblick auf den theoretischen Teil dieses Buches hochinteressante Stelle, wo zum erstenmal die Frage der Stellung des Dichters zur historischen Wahrheit diskutiert wird. In die Stoffe der deutschen Geschichte scheint auch Weise gar nicht gegriffen zu haben, sondern nur nach verschiedenen fremdländischen Ereignissen; im ganzen kann man ihn vielleicht mit Vorläufern Marlowes vergleichen, was seine Bedeutung für das historische Drama betrifft; praktisch hat er in Deutschland durch seine sog. „politischen" Dramen die Blüte der Haupt- und Staatsaktionen[1]) vorbereitet, die dann lange Zeit das volkstümliche Theater beherrschten.

Diese übel verschrienen Produkte einer ungebildeten Zeit näher anzusehen, verlohnt entschieden die Mühe; man wird zwar keine historischen Dramen darin entdecken, aber doch das immerwährende, einstweilen fruchtlose, Bestreben, die Stoffe der Weltgeschichte in die dramatische Form einzufangen. Ja, es hat etwas Rührendes, zu sehen, wie unter der absoluten Ungunst der Verhältnisse die ungebildeten Verfasser dieser Stücke sich mit den großen, historischen Gestalten, den ernsten Ereignissen und — all den großen Worten abplagten, bis der Pickelhäring oder Hanswurst wieder mit seinen Possen auftreten durfte. Bringt man guten Willen mit, über viel Roheit hinwegzusehen, was man beim altenglischen Theater auch thun muß, so findet man einzelne gar nicht

[1]) Karl Weiß, Die Wiener H. u. St.Akt. Wien 1854. — Heinrich Lindner, Karl XII., eine H. u. St.Akt. Dessau 1845.

so üble Scenen, z. B. in dem citierten Karl XII. oder dem Nepomuck bei Weiß. Stofflich scheinen aber auch diese Bestrebungen an den vaterländischen Geschichten vorbeigegangen zu sein und der Nepomuck scheint eine Ausnahme zu bilden. Realistisch genug waren diese Stücke, und an einzelnen guten Menschenbeobachtungen fehlt es auch nicht; echt deutsch und von Nachahmung frei, dürften sie wohl mehr verdienen, als die höhnischen Zitierungen, in denen ihrer meist nur gedacht wird.

Es wäre durchaus möglich gewesen, daß eine Dichternatur, wie etwa Marlowe (man braucht nicht einmal an Shakespeare zu denken) diesen Rahmen mit Geist und Kunst erfüllt und *schon damals* ein volkstümliches *Drama* geschaffen hätte. Aber die nächste Dichterpersönlichkeit, *Gottsched*, ging von theoretischen Erwägungen, Nachahmung der Franzosen und damit dem zeitlosen Drama aus und hat wohl die deutsche Bühne im allgemeinen wesentlich gefördert und gehoben, das historische Drama, zu dem die populären Staatsaktionen immerhin als Untergrund hätten dienen können, nicht vorwärts gebracht. Der Kampf, in dem er an vorderster Stelle stand, drehte sich um die Tragödie gegenüber der Oper und den rohen Ausläufern des Volksspieles; so mußte Gottsched notwendig ein Gegner der Staatsaktionen werden, und es konnte ihm nicht in den Sinn kommen, sie auszubauen. Eher hätten die Schweizer Bodmer und Breitinger darauf kommen können, da es ihren Anschauungen näher lag; Bodmer hat auch (1775) drei Stücke: Wilhelm Tell, Heinrich von Melchthal und Geßlers Tod geschrieben, die vielleicht ein solcher Versuch waren, aber ohne Wirkung geblieben sind.

Es war eben zu viel auf einmal zu thun; das deutsche, volkstümliche war roh und regellos, darum hielt sich Gottsched an die Franzosen; das dortige aber war undeutsch und widersprach den natürlichen dramatischen Instinkten des Germanen überhaupt; so konnten nur zeitlose künstliche Gebilde entstehen. In einer ähnlichen Situation kann nur die Naivetät des Ge-

nies die Lösung finden; das geschah auch in Goethes Götz. Aber ehe ich mich zu diesem und Schiller wenden kann, muß ich den Zustand der dramatischen Theorie berühren, die von der Mitte des 18. Jahrhunderts an in Deutschland eine so große Rolle gespielt hat.

Wenn man Lessings hamburgische Dramaturgie (1767/68) liest, wartet man immer auf die Stelle, an der dieser geistreiche Mann die unlösbaren Widersprüche erkennt, in die er sich verwickelt. Es gelang ihm, in glänzender Kritik nachzuweisen, daß die Franzosen von Aristoteles nur die Worte, nicht den Geist erfaßt hatten; was er selbst aber positiv lehrte, entfernte sich auf der anderen Seite ebensoweit von dem Griechen. Schon die richtige und feine Entwicklung über Furcht und Mitleid (im 74.—83. Stück) ist im günstigsten Falle das, was Aristoteles hat sagen wollen; vielleicht geht sie aber weit darüber hinaus, was der Grieche sich bei diesen berühmten Worten dachte. Nimmt man aber die ganze Dramaturgie, so ist das Beste darin jedenfalls Lessingsch — Lessing aber giebt es, um der Autorität nicht zu entbehren, für Erklärungen des Aristoteles. Viel schärfer noch ist der zweite Widerspruch; er lobt den Shakespeare, wo er nur kann und sieht nicht, oder will nicht sehen, daß da etwas ganz anderes vorliegt, wo man mit dem Stagiriten schlechterdings nicht mehr durchkommt. Noch Gustav Freytag in seiner Technik stellt diese Zweiheit des lyrischen und epischen Dramas nicht klar. Seit Lessing spinnt sich durch fast alle dramaturgischen Arbeiten der Traum fort von „dem" Drama, das die Vorzüge der griechischen und shakespearischen Kunst vereinigen kann und soll. Es hat nie existiert und wird nie existieren, außer in den Köpfen der Theoretiker; die Aufgabe, das Widersprechende zu vereinigen, ist die Quadratur des Zirkels. Es giebt ein Drama, das aus lyrischem Pathos entsteht, zum zeitlosen Drama sich fortentwickelt; dieses kann mit Geist und Gedanken erfüllt werden, kann aber nie die Anschaulichkeit und Lebendigkeit des epischen erreichen.

Und dieses wiederum hat sich aus dem reinen dialogisierten Epos zum sorgsam komponierten historischen oder halbhistorischen Drama entwickelt; dieses kann eine Tragödie sein, muß es aber nicht; es kann aber niemals die einfache Plastik des anderen erreichen, noch den daraus einseitig deduzierten Regeln entsprechen.

Ein anderer, Lessing freilich an Schärfe der Kritik und Analyse nicht gleicher Geist, hat das schon in jener Zeit klar erkannt. Herder[1]) hat deutlich ausgesprochen, daß das Drama der Griechen und Shakespeares kaum etwas mehr als den Namen gemein haben. „Nimm Shakespeares Personen Ort, Zeit, individuelle Bestandteile und du hast ihnen Odem und Seele genommen." Das ist beinahe die Definition des historischen Dramas im Gegensatz zum zeitlosen; aber die Konsequenzen sind bei Herder auch nicht gezogen. Jedenfalls hat Lessing die größere Beachtung für seine Ansichten gefunden; von den Herderschen nahmen später die sog. „Romantiker", was ihnen paßte, vor allem die Bewunderung Shakespeares. Die Unterschiede wurden in Bezeichnungen, wie „Fabel"- und „Charakter"-Drama nur verwischt; die Herkunft des englischen Dramas aus der „Handlung", dem epischen Stoff erscheint dadurch nicht klarer und ist nirgends scharf genug betont.

Zum historischen Drama wäre Lessing selbst freilich nie gekommen, weder in seinem eigenen Schaffen, noch in seiner Theorie. Denn gerade in dem für das Historische entscheidenden Punkte ist er nicht über den Aristoteles hinausgekommen; im 19. Stück hat dieser „es längst entschieden, wie weit sich der Dichter um historische Wahrheit zu bekümmern habe". Dazu bemerke ich, daß Aristoteles das gar nicht entscheiden konnte, da keiner der vor ihm lebenden Dichter es ernstlich versucht hatte, sich darum zu kümmern. Und im 23. und 24. Stück bleibt Lessing auch bezüglich der Namen und Charaktere auf dem griechischen

[1]) In seinen mit Goethe 1773 publizierten Blättern; Aufsatz „über Shakespeare". Gerstenberg hatte noch früher schon ähnliche Gedanken ausgesprochen, aber noch weniger klar.

Standpunkt — und hat seinen Shakespeare vergessen. Diese Deduktion[1]) gipfelt in dem Satze: „Die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind." Dieser Satz ist bis heute noch bei den Theoretikern in hohem Ansehen; ich will ihm nur kurz an dieser Stelle den folgenden gegenüberstellen: „Das historische Drama ist keine griechische Tragödie; wenn die Geschichte dem Dichter nicht mehr bedeutet, als Lessing, so thut er Unrecht mit ihr zu spielen und wähle erdichtete Namen in zeitlosem Drama"; wie es Lessing selbst auch that. Im übrigen verweise ich auf den theoretischen Teil, in dem ich auf die hier angeregten Fragen ausführlich zurückkomme.

---

7. Von unseren Klassikern bis zur Neuzeit.

Ich behaupte, daß das dem deutschen Geiste gemäße, seiner Eigenart natürliche und darum für den Deutschen einzig „originell" mögliche Drama hohen Stils das historische ist. Dabei stütze ich mich einmal auf Shakespeare, in dessen Art schon germanisches Wesen zum Ausdruck kommt; andererseits aber vor allem auf die folgende unbestreitbare Thatsache. Was schuf Goethe, als er so naiv, als es einem hochgebildeten Menschen des 18. Jahrhunderts möglich war, die Feder zu einem Drama ansetzte, noch unbeirrt von allen Kunsttheorien? Was bildet den Höhepunkt im Schaffen Schillers, unseres größten Dramatikers, nachdem er sich

[1]) Für solche Leser, die ihren Lessing nachschlagen, bemerke ich, daß ich den Passus am Anfang des 24. Stücks von: „Wenn der Charakter der Elisabeth" bis „chikanieren" völlig unterschreibe; aber nicht die Folgerungen Lessings auf der nächsten Seite. Diese scheinen sich mir auch nicht zwingend aus der richtigen Bemerkung über die Charaktere zu ergeben; von der historischen Handlung spricht Lessing überhaupt nicht.

an verschiedenen Versuchen zur Beherrschung der Technik durchgerungen hatte? Das historische Drama. Fassen wir zunächst Goethes dramatische Werke ins Auge.

Unter ganz anderen geistigen Bedingungen, als Shakespeare seine Königsdramen, schuf Goethe im Götz das erste deutsch-historische Drama; und doch finden sich Analogien. Freilich konnte der Deutsche nicht mit dem Behagen auf den politischen Zustand seines Volks und von da aus in dessen Geschichte blicken, wie der Engländer 200 Jahre früher. Ein kritischer, revolutionärer, negativer Zug zeigt sich in der Geschichtsbetrachtung, der die ganze damalige Zeit bald beherrschen sollte. Faßt man nur die Hauptfigur ins Auge, so ist das Drama pessimistisch; im ganzen genommen dagegen nicht. Ein Vergnügen an den „alten Zeiten", an der Ausmalung kleiner historischer Details wie an der Kraft und „Ritter"lichkeit der Hauptpersonen macht sich stark geltend und giebt dem Ganzen das Gepräge; sehr richtig sagt Prölß, es sei Goethe „fast mehr um die Entwicklung eines möglichst vollen Zeit- und Weltbildes, als um die Entwicklung der Handlung" u. s. w. zu thun gewesen. Ein scharfes, volles Charakteristikum des historischen Dramas gegenüber der Tragödie, die ein „Zeitbild" nicht kennt. Technisch geht der Götz noch kaum über Shakespeare hinaus; das Epische waltet durchaus vor, wie die Freude am Epischen.

Die große Wirkung des Götz ist bekannt, ebenso, weshalb Goethe die hier mit solchem Glück betretene Richtung verließ. Sehr wichtig für das historische Drama scheint mir, daß er sie nie ganz verließ, daß sie ihm immer wieder unwillkürlich sich darbot, obwohl er in der Theorie sich von dem historischen Drama weit und weiter entfernte. Der Egmont ist eigentlich weniger historisch als der Götz; und doch hat er in den Volksscenen darin ein unerreichtes Muster historischer Charakteristik aufgestellt und in ihnen Shakespeares Volksscenen übertroffen. Schiller sagt in seiner Rezension: „Wir sehen hier nicht bloß den gemeinen

Haufen, der sich überall gleich ist, wir erkennen darin den Niederländer dieses und keines anderen Jahrhunderts; in diesem unterscheiden wir noch den Brüsseler, den Holländer, den Friesen und selbst unter diesen noch den Wohlhabenden und den Bettler, den Zimmermeister und den Schneider." Die Volksscenen in Julius Cäsar sind sehr dramatisch bewegt; aber das Volk besteht aus Engländern, nicht aus Römern; Goethes Volksscenen sind weit historischer. Aber selbst in dem phantastischen Gedicht, das Goethe unsterblich gemacht hat, sehen wir die Spuren des historischen Sinns. Dicht neben den allgemeinen, zeitlosen Scenen stehen die kleinen Genrebilder aus dem Mittelalter, die den ersten Teil des Faust so warm und lebendig machen; und ihr Fehlen im zweiten Teil (besonders im 2. und 4. Akt) breitet den kühlen Mantel der Allegorie auch um lebensvoll gedachte Momente. Der spätere Goethe war dem historischen Drama zweifellos völlig abgewandt; der frühere hätte es zu hoher Blüte bringen können, wenn er gewollt und sein Schaffen auf das Drama konzentriert hätte.

Das that Schiller in einer ganz andersgearteten Entwicklung, die aber wiederum zeigt, wie der Zug zum historischen Drama etwas innerlich Zwingendes für den Deutschen hat. Die Räuber sind mehr Marlowe als Shakespeare; von historischem Geist keine Spur. Auch im Fiesco ist davon weniger als im Götz; Schiller ging viel mehr noch als Goethe von allgemeinen, freiheitsliebenden, revolutionären Gesichtspunkten aus und wählte den Stoff des Fiesco gewiß nicht aus Vorliebe für das genuesische Zeit- und Weltbild. Dennoch ist einzelnes darin auch historisch vortrefflich, noch viel mehr im Carlos, der erst recht nicht aus Neigung für das spanische Milieu gewählt war. Aber während auf dem Gebiet des Historischen Goethes Talent mehr der Genremalerei, der Kleinkunst zuneigte, erwachte in Schiller eine Begabung für die Dramatisierung großer politischer und staatlicher Gegensätze und Momente, wie sie noch nicht dagewesen war.

Das Publikum ist heute durchaus gewohnt, Shakespeare als Dramatiker über Schiller stellen zu hören. Das geschieht jedoch immer von allgemeinen poetischen und dramatischen Gesichtspunkten aus. Vom Standpunkte dieses Buches und für das historische Drama bedeutet Schillers Kunst einen *großen Fortschritt*; er ist ganz besonders sichtbar, wenn man nicht die einzelnen Dramen und Tragödien nach ästhetischen Theorien vergleicht, sondern nur das historische in ihnen, das Verhältnis des Dichters zur Geschichte. Nicht umsonst waren zwei Jahrhunderte der Bildung und geistigen Fortschritts vorübergegangen; das Genie kann nicht ersetzen, was ihm die mangelhafte Bildungsstufe seiner Zeit versagt. Man fasse z. B. die einzige Scene zwischen Philipp und dem Großinquisitor im Carlos ins Auge; eine solche welthistorische Scene, die eine ganze Epoche (der Inquisition) in einen Dialog zusammenballt, wird man bei Shakespeare, Lope de Vega und allen früheren vergeblich suchen. Und diese, wie die anderen historischen Scenen im Carlos drängen sich dem Dichter naiv, vielleicht halb unbewußt, in die Feder; der Stoff erfordert sie eigentlich *nicht*, die Theorie (z. B. Lessings) müßte sie verwerfen; sie dienen nicht dem reinen Zweck der „Tragödie". Posa wird weniger „tragisch", wenn man das „unzerreißbare Seil kennen lernt, an dem er flatterte"; aber der historische Sinn in Schiller trug den Sieg über die Theorie davon, Jahre bevor er im Wallenstein sein historisches Meisterwerk gestaltete. Aber selbst hier noch und in allen seinen späteren Dramen [1]) hat dieser Sinn halb unbewußt seines Amtes gewaltet.

Man darf nicht vergessen, daß unsere beiden großen Dichter stark im Banne der Lessingschen Anschauungen standen und in ihren eigenen Theorien weit entfernt waren, das historische Drama als solches zu fordern oder schaffen zu wollen. Was speziell

[1]) Die Braut von Messina ist die vollendetste Imitation der griechischen Tragödie, die wir besitzen; die römischen und romanischen weit überragend aber eine Imitation.

Schiller vorschwebte, war immer mehr „das Drama", „die Tragödie", die er in den historischen Stoffen suchte; wenn er aber schrieb, zwang ihn sein innerer historischer Sinn, keine zeitlosen Tragödien zu schreiben, sondern das historische Drama, beinahe gegen seinen Willen, auszubauen und um eine hohe Stufe emporzuheben.

In ihrem Briefwechsel[1]) äußern sich unsere beiden Klassiker beinahe leichtfertig über das Verhältnis des Dichters zur Geschichte; sie fordern für jenen fast unbedingte, jedenfalls möglichst schrankenlose Freiheit und gehen darin noch über Lessing hinaus. Und dennoch ruhen Schillers Kompositionen auf gewissenhaften und sorgfältigen historischen Studien und der allgemeine tragische Mensch, den er sucht, verwandelt sich ihm mehr und mehr in den einzelnen, historischen Menschen, den er in der Geschichte findet. Am schärfsten kann man das z. B. am Schluß der Maria Stuart sehen. Eine „Tragödie" im Sinne der zeitlosen Theorie ist mit dem Tode der „Heldin" rettungslos zu Ende; aber Schiller hatte ein Zeitbild gewonnen, in dem die Königin Elisabeth eine dominierende Stellung einnahm; der historische Sinn mußte ihr das letzte Wort geben, die ihrer Zeit das Gepräge gab. Trotzdem also eigentlich nur der Wallenstein im strengen Sinne ein historisches Drama zu nennen wäre, die übrigen sämtlich halbhistorisch sind, bedeutet Schiller doch einen großen Markstein dieser Entwicklung. So geistvoll und poetisch waren geschichtliche Stoffe noch nie empfunden, noch nie so mit Gefühlen und warmer Begeisterung durchdrungen worden. Daß sich dabei ein gut Teil Rhetorik (aus dem französischen Drama stammend) mit einschlich, ist bekannt.

Aber Schiller bedeutet auch in dramatisch-technischer Hinsicht einen Fortschritt gegen Shakespeare. Von Anfang an kämpft alles epische Drama, darum auch das historische, mit der

[1]) Z. B. in 647—648. Brief und an anderen Stellen. Ebenso in der früher zitierten Rezension Goethes über Manzonis Carmagnola und anderwärts.

Anpassung an die Bühne; während das griechische, wie das spätere zeitlose der Romanen seiner Natur nach nicht mit der Bühne zu ringen hatte. Der epische Stoff aber, sollte er die Bühne erobern, mußte konzentriert, verwandelt, geschmolzen werden und in diesem Prozeß bedeutet Shakespeare nur ein erstes Stadium. Denn die Bühne hatte sich inzwischen verändert; aus der einfachen englischen war unsere heutige Opernbühne erwachsen und an diese sollte sich das Drama anpassen. Bei einer Kunstart, wie das Drama, ist die äußere Form und Gestalt der Bühne von bedeutendem Einfluß; hätten wir für das Schauspiel (im Gegensatz zur Oper) eine dreigeteilte antike Bühne beibehalten, wie man sie heute noch in Oberammergau sehen kann, so hätte das historische Drama sich sicher ganz anders entwickelt. Denn diese Form gestattet eine völlig andere Anordnung von Scenenfolgen und Massenscenen, reichere Abwechslung, als unser einheitlicher Raum, wie wir ihn gewohnt sind. Dieser aber war dem Schauspiel schon vor Schiller gegeben und alle Dichter seither müssen mit ihm rechnen. Speziell beim epischen, historischen Drama bedingt er das thunlichste Zusammenlegen der Wirkungen in große Scenen, Vermeidung der vielen Verwandlungen, scharfe Gruppierung und Architektonik des Stoffes. Darin hat Schiller in der Maria Stuart wohl das Höchste geleistet; eine Bemühung darum ist in allen seinen Dramen seit dem Wallenstein erkennbar. Diese scheinbare Äußerlichkeit hat übrigens auch ihre große innere Bedeutung; dieser Zwang zur Konzentrierung beförderte die Umwandlung der dialogisierten Chronik in wirkliche Dramen. Heute, wo sie vollzogen ist, würde ein veränderter Bühnenraum nach Art des antiken gerade dem historischen Stück ein freieres Aufatmen, mehr Ellbogenraum verschaffen; der Zwang hat sich mit der Raffiniertheit der ganzen Komparserie und Maschinerie sehr hoch gesteigert und das Einpressen eines historischen Stoffes in nur 4 oder 5 Verwandlungen ist oft nicht ohne Schaden für die Klarheit zu erreichen. Schiller

hatte es darin noch leichter, weil seine Bühnenmittel zwar gegen die englischen genommen sehr verfeinert, gegen die unsrigen aber einfach zu nennen sind.

Wenn nun trotz allem Gesagten in der Periode unserer beiden Klassiker eine Blütezeit speziell des historischen Dramas nicht eintrat, so scheint dies meiner These am Anfang dieses Abschnittes zu widersprechen. Allein das hatte seine Gründe auf allgemein ästhetischem, philosophischem und politischem Gebiet. Die Ästhetik neigte dem zeitlosen Drama zu, das „*den*" Menschen schildern soll, nicht den bestimmten, zeitlich festgelegten; in derselben Richtung wirkten die Ideen der Revolution, das Weltbürgertum, die internationalen Gedanken und Gefühle. Das historische Drama in seiner Reinheit geht aber immer vom nationalen aus und greift erst von da aus über; Schiller hat in allen Kulturvölkern seine Stoffe gesucht, und nur im Wallenstein und Tell den nationalen Boden gepflügt — diese beiden Dramen sind heute die *lebendigsten* von allen! Die kosmopolitischen Gefühle der ganzen Zeit beherrschen auch die beiden Dichter; dem Streben nach einer Weltlitteratur ist das historische Drama entgegengesetzt. Wenn man die Stärke dieser geistigen Strömung sich recht lebhaft vergegenwärtigt, dazu die politischen Zustände, die *vor* 1813 wenig Freude am Vaterlande aufkommen ließen, dazu die Macht der ästhetischen Theorie — und nun sieht, daß dennoch und trotz alledem diese historischen Dramen entstanden, so finde ich darin eher eine Bestätigung der Ansicht, daß eine geheime Macht den deutschen Dramatiker unwiderstehlich zum historischen Drama treibt.

Eine weitere Bestätigung sehe ich darin, daß der Strom dieser Gattung dramatischer Produktion seit dem Götz in Deutschland nicht mehr *versiegt* ist, wie in England oder in Spanien. So reich und voll ist über ein Jahrhundert lang dieser Strom, daß unsere Skizze von nun an sich mit kurzen Andeutungen begnügen muß, während bei den Anfängen des historischen Dramas wenigstens alles Wichtige erwähnt wurde. Das ist fortan nicht

mehr möglich und scheint mir ein Beweis, wie sehr das deutsche Wesen im historischen Drama, allen Theorien entgegen, sein natürliches Element gefunden hatte. Speziell die Entstehung einer förmlichen Schule, des sog. Ritterdramas,[1]) das infolge der Anregung durch den Götz hauptsächlich in Süddeutschland eine Blütezeit genoß, scheint mir dies zu bestätigen. Die Bildung einer Schule, vor allem die Behandlung derselben oder sehr ähnlicher Stoffe durch mehrere Autoren, scheint mir nur dann möglich, wenn sich darin eine natürliche Regung des Volksgeistes ausspricht. Ich habe bei den Griechen darauf hingewiesen, welchen Vorteil diese Situation für die Kunst haben kann; ist das Stoffgebiet gegeben, so wendet sich das Interesse naturgemäß mehr der Behandlung, der sog. „Kunst" zu, als z. B. heutzutage, wo der Autor sich erst das Publikum für seinen Stoff erobern muß. Daß die thatsächliche karge Blütezeit des Ritterdramas diesen Vorteil gleich den Griechen besessen und ausgenützt hätte, läßt sich leider nicht sagen; da hätten die Umstände günstiger sein und eine Reihe bedeutender Köpfe sich ihm zuwenden müssen, statt halber Dilettanten, wie Törring. Aber wichtig und charakteristisch ist diese Erscheinung doch und läßt sich für kein anderes Gebiet des ernsten Dramas in Deutschland nachweisen. Da lagen mindestens die „starken Wurzeln unserer Kraft", da hätte eine folgerichtige originell-deutsche Entwicklung einsetzen können. Aber die Theorie, die dem Deutschen von jeher das Beste verdorben hat, war zu mächtig. Mit sehnendem Geiste wurde „das" Drama gesucht und angestrebt und die besten und

[1]) O. Brahm, Das deutsche Ritterdrama. Straßburg, Trübner, 1880. Diese brillante Studie zeugt auch von der Besonderheit dieses Dramengebietes; ich kenne keine ähnliche über ein anderes. Leider berührt der Verfasser wenig die Stellung der diversen Dichter zur historischen Wahrheit; sie wird wohl nirgends über Goethe hinausgegangen, sondern eher darunter geblieben sein. Allerdings rühmte sich Törring, „jeden historischen Trümmer" zu benützen. — Auch die minderwertigeren dieser Dramen stehen hoch über den alten Haupt- und Staatsaktionen.

bedeutendsten Köpfe haben das historische Drama nur gelegentlich, oft halb widerwillig, jedenfalls nicht in bewußter Absicht kultiviert. Aber sie haben ihm dennoch fast alle ihren Zoll entrichtet; der Faden reißt nicht ab; die Natur bricht immer wieder durch und wir verdanken dem 19. Jahrhundert manche Perle, wenn auch keine „hohe Schule", wie sie leicht hätte entstehen können. Es ist ja klar, daß diese nur durch ein Zusammentreffen des gegebenen Stoffgebietes mit genialen Dichternaturen kommen kann, wie eben in Griechenland, oder für die Malerei bei auch feststehenden Stoffen in Italien. Im Einzelfalle hat dies für unser Gebiet stattgefunden bei Grillparzer (König Ottokar und Bruderzwist), Hebbel (Agnes Bernauer), Grabbe (zahlreiche Werke); aber auch, um Extreme zu nennen: Achim von Arnim (Waldemar, Markgraf von Brandenburg u. s. w.), dann Immermann (Alexis, Friedrich II.), sogar Kotzebue (Gustav Wasa), und gar Rückert (wenn auch nur in Entwürfen) haben historische Dramen gedichtet, also die Vertreter der verschiedensten Richtungen und Schulen, Romantiker, Epiker, Satyriker und Lyriker. Die bedeutendste allgemein-dichterische Erscheinung unter den Nachklassikern, Grillparzer, hat, gleichsam wider seinen Willen, dieses Gebiet betreten, das seinen Anschauungen eigentlich widersprach. Er besonders suchte heißen Herzens „das" Drama, das ihm die Vorzüge der Griechen, Goethes und der Spanier vereinigen sollte. Es ist sehr seltsam, daß ihm in seinem Ottokar dennoch ein historisches Drama gelang, das heute speziell durch seinen historischen Gehalt noch wirkt; durch die Figur Rudolfs von Habsburg mindestens ebensoviel wie durch den Titelhelden. Auch in Grillparzer lebte eine natürliche Neigung zum Epischen, der er z. B. im „Traum ein Leben" sogar die Zügel schießen ließ; aber er unterdrückte sie in seinen anderen Dramen gewaltsam. Das Problem der „Jüdin von Toledo", dem Agnes Bernauer-Motiv so ähnlich, würde gewinnen, wenn der König historischer gefaßt und das Ganze weniger zeitlos gehalten wäre; in dem reizenden

„Weh dem der lügt" ist historisches Kolorit und Freude an der epischen Begebenheit anmutig vereinigt. An Grillparzer ließe sich eingehend entwickeln, wie in den deutschen Dichtern die natürliche Anlage mit den Theorien kämpfte, die sie sich von dem Ziel gebildet, das sie erreichen wollten.

In der Flut der übrigen Dichter historischer Dramen im 19. Jahrhundert will ich zunächst zwei Gruppen aussondern. Die eine sind die zahlreichen Nachahmer Schillers, die anderen die politischen Tendenzpoeten. Die ersteren haben, wie früher die römischen Nachahmer der Griechen, sich an das Rhetorische gehalten, das hier Schillers Persönlichkeit dazugegeben hatte. Lag dieses Element im zeitlosen Drama mit im Wesen der Sache, so hat es die Entwicklung des historischen Dramas gehemmt, denn es ist ihm wesensfremd. Und nur der glänzende Geist Schillers konnte darüber täuschen, seine subjektive Begabung dafür läßt es uns heute noch ertragen. Und gerade das, was nicht nachzuahmen war, weil persönlich, wurde imitiert; seiner gewissenhaften Benutzung der Geschichte, seinem großen Sinn in der Auffassung derselben, gerade dem „historischen" im historischen Drama, das der Entwicklung fähig war, hütete man sich, nachzustreben; ja es trat noch weit mehr zurück, als in unserer klassischen Periode. Das Wort, die Phrase wucherte und gedieh und die vielen schönen Gedanken Schillers führten zum Geklapper der jambischen Mühle, die den Mangel an Orginalität in einer glatten Form verbarg. Diese geistlose Imitation Schillers, das darf man niemals vergessen, mußte den starken realistischen Umschlag erzeugen, der in den 80er Jahren eingetreten ist; auf dieser Bahn konnte auch dem wahren historischen Drama kein Heil erblühen. Damit soll den einzelnen dieser Schillerimitatoren durchaus nicht jedes Verdienst abgesprochen werden; zumal wir in allen Künsten[1]) diese unseligen Imitationsperioden finden, die gerade das Unnachahmliche

[1]) So heute im Musikdrama bei den Imitatoren Richard Wagners.

nachzuahmen suchen. Wären die Dramen Raupachs so ohne jeden Wert gewesen, wie man sie heute hinzustellen beliebt, so hätten sie nicht solche Wirkung haben können; es sind eben mehr Produkte dramatischen Handwerks. Aber davon haben wir auch in unserer Zeit reichlich und übergenug; nur wirft sich das Handwerk stets auf die gangbare Mode und erscheint darum der Mitwelt, die in dieser Mode steht, bedeutender.

Die andere Gruppe, die mit der der „Jungdeutschen" um die Mitte des Jahrhunderts so ziemlich zusammenfällt, die Gutzkow, Laube, Prutz u. s. w., schufen politische Tendenzstücke, auch wo sie nach historischen Stoffen griffen; und die Tendenz widerstrebt, wie ich im theoretischen Teil ausführen werde, dem wahren Fortschritt des historischen Dramas, das sich vielmehr zu immer objektiverer und größerer Auffassung der Geschichte durchringen muß, wozu z. B. der Ottokar und die Agnes Bernauer vielversprechende Ansätze waren. Die Tendenzpoeten haben ihr menschliches und nationales Verdienst um die Befestigung deutscher, freiheitlicher, patriotischer (im weitesten Sinne) Ideen; aber das historische Drama konnten sie nicht nachhaltig fördern. Wie sehr es Gefahr lief, zum Kostümstück herabzusinken, kann man gerade an dieser Gruppe sehen; eine bewußte oder vorgeschrittenere Stellung zur historischen Wahrheit kann man von ihr nicht erwarten, die diese der Tendenz dienstbar machen, wie die Schiller-Imitatoren sie den schönen Gefühlen und edlen Gedanken opfern wollten.

Beide Gruppen haben ihre Blütezeit gehabt, die Tendenzhistoriker mehr in den 50er Jahren, die Schillerianer auch noch in den 60er Jahren des Jahrhunderts; dazwischen und später wären zahlreiche Werke beachtenswert, die keiner der beiden Gruppen völlig angehören, so R. v. Gottschall, Paul Heyse, Emil Brachvogel, Martin Greiff, Ernst Wichert; neuerdings Josef Lauff und viele andere.

Unter allen Neueren aber nimmt auf dem Gebiet des histo-

rischen Dramas Ernst von Wildenbruch (geb. 1845) eine hervorragende und von der Zeit begünstigte Stellung ein.

Zwischen eine Ermattung der Nachfolge Schillers und sein Auftreten als Dramatiker fällt die Gründung des deutschen Reichs. Zum erstenmal befand sich ein junger Dramatiker in einer Shakespeare ähnlichen Situation, wie ich sie dort betont und Goethe für einen „Nationaldichter" gefordert hatte [1]): von der Freude an dem politischen Zustand ausgehend, mit Stolz in die Vergangenheit blickend, historische Werke schaffen zu können, nicht aus revolutionärem, sondern aus bejahendem Geiste die Keime dessen zu suchen, was den gegenwärtigen, befriedigenden Zustand herbeigeführt. Aber freilich, soviel Glück sollte der Deutsche nun wieder nicht haben, daß dies voll und ungeschmälert zugetroffen wäre.

Shakespeare fühlte englisch-patriotisch; Wildenbruch zunächst preußisch; aber die Geschichte Preußens ist nicht zugleich die Deutschlands. Beide sind protestantisch; aber das Überwiegen protestantischen Gefühls hindert am Erfolge in den katholischen Teilen Deutschlands. Für die Jahrhunderte lange politische und religiöse Zerrissenheit Deutschlands büßt im stillen Kämmerlein schwer der begeisterte Dramatiker. Endlich aber teilte die Mehrzahl der Engländer Shakespeares Freude an dem Glanz des Elisabethanischen Reiches; das deutsche Reich aber und die neue Macht Preußens hat auch im Innern noch zahlreiche Feinde und genug laue Freunde. Trotz alledem, was sich noch weiter ausführen ließe, ist die Ähnlichkeit unverkennbar; die Stimmung, aus der Wildenbruch historische Dramen schrieb, ist eine andere, als je zuvor in Deutschland. Er sucht sich die positiven, aufbauenden Momente im engen Zusammenhang mit der Gegenwart; die Mitte des Jahrhunderts liebte die Hohenstaufen, er die Hohenzollern. Den Vorwurf der Liebedienerei gegen das regierende

[1]) Die Stelle im II. Teil, Abschnitt 3 zitiert.

Fürstenhaus hat man Shakespeare so wenig erspart, wie ihm und die Zeit wird darüber ebenso zur Tagesordnung übergehen.

Nicht programmäßig hat Wildenbruch mit patriotisch-historischen Dramen begonnen. Er fußt ein wenig in den beiden vorhin gezeichneten Richtungen, der Nachfolge Schillers und der Tendenz und hat beide durch seine kraftvolle Originalität weitergeführt. Die Karolinger beschäftigen sich mehr mit dem Keim deutscher Zerrissenheit und halten dem der Einigung widerstrebenden Deutschland den Spiegel vor; ebenso der halbhistorische Menonit. Harald ist mehr im Schillerstil gehalten; Marlowe eine Art historischen Künstlerdramas. Aber mit den Quitzows fand er den Weg, zunächst des preußisch-patriotischen Dramas, dem seine größten Erfolge entstammen; mit der Heinrich-Trilogie, in der er einen vielumworbenen Stoff zur Bühnenwirkung brachte und der halbhistorischen „Tochter des Erasmus" auch den des deutsch-nationalen. Fast mit Ausschließlichkeit greift er in die deutsche Vergangenheit und sucht nicht mehr in aller Herren Ländern nach effektvollen Tragödienstoffen, auch darin ist seine Erscheinung neu und selbständig. Das Bewußt-Nationale konnte erst nach der Gründung des Reichs sich entfalten und hat in Wildenbruch zum erstenmal einen typischen Vertreter gefunden.

In der Stellung zur historischen Wahrheit ist ein ausgedehntes, alle Hilfsmittel unserer Wissenschaft benützendes Studium klar ersichtlich; das historische Bild so getreu wie möglich; die realistische Ausarbeitung der Charaktere sorgsam und liebevoll. Der epische Stoff ist bewunderungswürdig dramatisch geschmolzen und zu großen Scenen und Wirkungen verarbeitet. Jedoch ist der Dramatiker entschieden stärker als der Historiker in Wildenbruch; wenn geopfert werden muß, so wird die Wahrheit dem theatralischen Effekt dargebracht, nicht umgekehrt. In der Sprache hat er mit dem Jambus begonnen und ist zu einer eigenartigen, höchst kraftvollen Prosa übergegangen, die besonders

in den letzten Werken wohl das höchste darstellt, was in deutscher Sprache in dramatischer Prosa geleistet worden ist. Wildenbruchs ganze Erscheinung wird einen Marktstein in der Entwicklung des deutschen historischen Dramas bilden, mit dem ich diese Übersicht beschließe.

Auch zum Beweise, daß das historische Drama dem Deutschen nun einmal im Blute steckt, führe ich noch an, daß auch die auf ganz anderen Gebieten erfolgreichen Dramatiker unserer Tage ihm nicht völlig zu widerstehen vermochten. Gerhart Hauptmanns Florian Geyer und sein Schicksal sind bekannt; man könnte auch die Weber ein halbhistorisches Stück nennen. Von allen ästhetischen Kriterien abgesehen ist ein wesentlicher Unterschied von Wildenbruch der pessimistisch-tragische Kern der Hauptmannschen Lebensanschauung. Aus ihm heraus entsteht wohl gelegentlich eine interessante historische Studie; aber, wie ich zu zeigen versuchte, eine systematische Pflege des historischen Dramas entspringt nur positiv-optimistischer Gesinnung, die ich selbst in den historischen „Tragödien" Shakespeares, Schillers und Wildenbruchs heraushöre. Aber auch Hermann Sudermann hat in seinem Johannes ein historisches Drama mit sorgfältigster Benutzung des zum Teil sogar antiquarisch-gelehrten Materials geliefert und gerade das historische (der jüdische Königshof, der römische Legat, die Priester) erscheint mir als das beste des Dramas.

Ibsen hat zwei große historische Dramen geschrieben: Die Kronprätendenten und das zweiteilige Kaiser und Galiläer. Sie bilden einen bestimmten Abschnitt seines Schaffens; vorher wählte er sagenhafte, nachher gleichzeitige Stoffe. Ihre Betrachtung würde bei der Eigenart des nordischen Dichters eine eigene Studie erfordern; die Benützung der geschichtlichen Hilfsmittel hat jedenfalls bei Kaiser Julian in ausgiebiger Weise stattgefunden; phantastische Scenen wechseln darin mit bis in die kleinsten Z[illegible] antiquarischen. Das Ganze ist mehr philos[illegible]

nennen und steht außerhalb der Entwicklung des historischen Dramas in Deutschland.

Ein weiterer Fortschritt in der Entwicklung, der teilweise von den zuletzt genannten Dichtern vorbereitet ist, wäre meines Erachtens nur möglich auf dem Wege noch größerer Annäherung an die Geschichte und Vermeidung von rein theatralischen Effekten; und durch einen Verzicht auf die mittelst großer Worte und tönender Phrasen zu erreichenden Wirkungen.

Solange man diese immer noch für „Poesie" hält und von dem historischen Drama sogenannten „Schwung", oder gar tendenziöse Begeisterung verlangt, die einfacheren Töne der Wahrheit und Natürlichkeit aber, denen man sonst breiten Spielraum gönnt, gerade beim historischen Stoff als nüchtern und trocken ablehnt, wird keine neue Wendung und Entfaltung eintreten. Die Linien, in denen ich mir eine solche denken könnte, wird man in dem theoretischen Teile finden. Ob solche Erwägungen zu fruchtbaren dramatischen Thaten führen, kommt natürlich auf die Stärke der Talente an, die sie bethätigen würden; wie dies immer der Fall bei allen Theorien war. Die Künstlergeschichte ist die notwendige Ergänzung zu einer Betrachtung eines einzelnen Zweiges der Kunstgeschichte, wie ich ihn versucht; in diesem und von diesem Standpunkt aus aber behaupte ich für das historische Drama eine fortschreitende, aufsteigende Entwicklung von England über Goethes Götz bis auf unsere Zeit; und zwar sowohl vom historischen als vom dramatischen Standpunkt aus: dort die immer reichere Benutzung der geschichtlichen Forschung, hier die immer vollendetere Dramatisierung epischen Stoffes.

Zweiter, theoretiſcher Teil.

1. Das hiſtoriſche Drama und der Realismus.

Das hiſtoriſche Drama muß ſich heute gleichſam nach zwei Fronten verteidigen und gewiſſermaßen ſeine Exiſtenzberechtigung nachweiſen: gegenüber den Anhängern des ſog. Realismus (Verismus, Naturalismus) und den Vertretern der wiſſenſchaftlichen Forſchung.

Ich will zunächſt die eine Beziehung ins Auge faſſen und die von der „realiſtiſchen" Seite erhobenen Einwände ungefähr ſo zuſammenfaſſen: „Wir können nur unſere eigene Zeit erkennen und lebenswahr ſchildern; das hiſtoriſche Drama gehört zu der idealiſtiſchen, veralteten Kunſtweiſe, nicht zur lebendigen Kunſt unſerer Tage und ein Autor, der ſich damit beſchäftigt, muß ein gänzlich unmoderner Menſch ſein." Genau ſo formuliert wird man dieſe Sätze nirgends finden, aber eine Kodifizierung der „modernen" Anſchauungen über das Drama fehlt. Ich glaube aber nicht zu irren, wenn ich obige Sätze als die Anſchauung weiter Kreiſe bezeichne.

Die Entwicklung der letzten Jahrzehnte hat nicht nur in der Dichtkunſt, ſondern gleichmäßig auch in den bildenden Künſten eine unzweifelhafte Wandlung erfahren, der man irgend einen Namen geben muß, alſo am beſten den ſchon gebräuchlichen

„Realismus.“ Leider muß man bei ſolchen Schlagworten aber immer erſt feſtſetzen, was man damit meint. Für die folgenden Abſchnitte ſoll „Realismus“ eine *techniſche* Bedeutung haben, allerdings im höchſten Sinne, ein „bequemer Handwerksausdruck“, ſein wie Freytag (l. c. S. 15) auch das Wort „Ideale“ bezeichnet. Auf die anderen, übertragenen und ethiſchen Bedeutungen des Begriffes Realismus komme ich erſt im neunten Abſchnitt zurück.

Sieht man von der unhaltbaren Idee der Extremen ab, die glauben, die Kunſt gebe eine abſolut getreue, photographiſch-phonographiſch-mutoſkopiſch genaue Kopie der Wirklichkeit — eine unhaltbare Anſicht, die nur mehr wenige teilen — ſo bleibt als *Reſultat* der realiſtiſchen Kunſtbewegung der letzten Jahrzehnte etwa folgendes.

Wir haben *ſchärfer ſehen* gelernt; in den bildenden Künſten direkt mit den Augen, in der Dichtkunſt pſychologiſch mit den inneren Augen. Früher ſah man mehr die Konturen, das Allgemeine, wie die Kurzſichtigen; jetzt trägt man ſcharfe Brillen und erkennt alle feinſten Details. Das iſt ein Fortſchritt des Könnens, der Methode, der Beobachtung und der Schilderung — eine „neue Kunſt“ iſt es nicht. Die Kunſt hat in aller Wandelbarkeit etwas gleich dem Menſchengeſchlecht Bleibendes, ſie iſt ein Dauerndes im Wechſelnden. Aber das Können ſchreitet fort, entwickelt ſich, macht Epochen durch; Kunſtgeſchichte iſt eine Geſchichte des menſchlichen Könnens auf dem Gebiete der Kunſt. Der Gewinn unſerer realiſtiſchen Epoche der letzten Jahrzehnte iſt ein, allerdings im höchſten Sinne des Wortes, techniſcher, neues, ungeahntes Können erzeugend, nicht eine neue Kunſt. Der *Wert* des ſog. „Realismus“ liegt in der Verſchärfung und Verfeinerung; ſeine *Gefahr* darin, daß er am Detail haften bleibt und vor lauter ſcharf geſehenen Einzelheiten das Weſentliche, geiſtige, innerlich Bedeutende überſieht; wie umgehrt die *Gefahr* für den Idealismus (im *techniſchen* Sinne) das Haften an den

Konturen, den großen Linien, das Übersehen des feineren Details.[1]) Daß aber mit der realistischen Bewegung Hand in Hand thatsächlich auch eine Abwendung von den vermeintlich „idealistischen" zu den „realistischen" Stoffen ging, und zwar in der bildenden Kunst wie im Drama, ist natürlich und begreiflich, aber theoretisch von keiner bleibenden Bedeutung.

Will ein Künstler zeigen, daß er schärfer sehen gelernt hat, als frühere Künstler, so greift er — instinktiv, nicht aus Reflexion — nach naheliegenden, gleichzeitigen, bekannten Stoffen. In dem Augenblick, als die Künstler einen Vorzug, einen Ruhm darin sahen, möglichst „realistisch" zu sein, mußte das tägliche Leben der Gegenwart im Werte steigen. Aber nicht, weil dieses allein eine realistische Darstellung ermöglicht, sondern weil es sie erleichtert, weil es ihr am nächsten liegt, weil es auch die Kontrolle der Echtheit, der Naturtreue erleichert, die angestrebt wird.

Genau so griff zu den Zeiten, als der Idealismus hoch im Preise stand, Mode war, z. B. nach Schillers Tode, der Dichter in möglichst entfernte Zeiten und vermied ängstlich die vermeintliche Niederung der damaligen Gegenwart. Theoretisch, an sich betrachtet, hat eine realistische Methode mit dem Stoff so wenig zu thun, als eine idealistische; Goethes Götz ist ein mehr realistisches, Schillers Wallenstein ein mehr idealistisches historisches Drama; andererseits ist Schillers Kabale und Liebe, Goethes Clavigo realistisch schärfer gesehen und geschildert als Lessings Emilia Galotti und Miß Sara Sampson oder Goethes Stella — alle fünf damals „moderne", „realistische" Stoffe.

Überhaupt ist ja ein logisch scharfer Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart gar nicht zu konstruieren. Das heute ist morgen schon Geschichte; und das gestern kann zumal in unserer raschlebenden Zeit so schnell veralten, als sei es „historisch".

[1]) Dies gilt ebenso von den bildenden Künsten; und gleichmäßig gleichzeitigen, wie vom historischen Drama.

Iſt Bismarck, Kaiſer Wilhelm I. für den Leſer hiſtoriſch oder modern, war nicht der Krieg der Buren gegen die Engländer geſtern „aktuell“ und morgen Geſchichte? Sind nicht eine Menge gerade dramatiſcher Arbeiten, die man bei ihrem Erſcheinen für epochal, fabelhaft neu und abſolut modern hielt, heute ſchon überholt und veraltet? Gerade der Begriff des Modernen trägt den Stempel des Vergänglichen an ſich, denn nichts wechſelt ſo raſch als die Mode. Der Begriff „modern“ oder „neu“ iſt überhaupt kein Kriterium der Kunſtbetrachtung.

Aber nicht auf dieſen allgemeinen und etwas banalen Geſichtspunkt möchte ich den Nachdruck legen, um zu zeigen, daß ſog. „Realismus“ nichts prinzipielles mit „Stoffen aus der Gegenwart“ gemein hat.

Schon wenn ich eben ſagte, daß bei Stoffen der Gegenwart die Erreichung möglichſter Naturtreue leichter ſei, wie auch deren Kontrolle durch den Hörer, ſo gilt dies nur mit Einſchränkungen. Am leichteſten ſcheint dies unſerer Zeit als wünſchenswert vorſchwebende Ziel zu erreichen beim ſog. Volk, bei den Ungebildeten, bei in ihrer Denk- und Redeweiſe einfachen und beſchränkten Perſonen. Da am eheſten bricht alles in den Ruf aus: „Wie wahr, wie echt“ — weil es ſcheint, als wüßte man das ſicher.

In Wirklichkeit ſind die Beſucher der teuren Theater aus ganz anderen Ständen und Schichten und kennen meiſt das „Volk“ nur ſehr oberflächlich. Die Kontrolle iſt hier gar nicht ſo einfach. Man könnte verſuchsweiſe ein Publikum von „Webern“ vor Hauptmanns „Weber“ oder von Dienſtboten vor Hirſchfelds Köchin „Pauline“ ſetzen — allein dieſe Menſchenklaſſen ſind an die realiſtiſche Nachprüfung gar nicht gewohnt und ein Votum dürfte ſchwer zu erzielen ſein. Wie ſehr ſich aber der Gebildete täuſchen kann, zeigt z. B. die Schilderung des oberbayriſch-tiroliſchen Volksſtammes. In Norddeutſchland nahm man lange Stücke wie den „Herrgottſchnitzer von Ammergau“ für „echt“

und „wahr“; aber in ganz Deutſchland gelten noch heute Anzengruber und Roſegger für realiſtiſche Schilderer des Volkslebens. Da kommen noch Neuere und ſchildern ganz anders, z. B. Ruederer, Burghardt, die Novellen von Richard Bredenbrücker u. a.

Wenden wir uns weiter zu dem ſog. „*Mittelſtand*“, ſo beginnt ſchon größere Unſicherheit. In Sudermanns „Ehre“ war alles einig, daß die Hinterhausſcenen fabelhaft „echt“ ſeien — über das Vorderhaus differierten die Meinungen ſofort; ich glaube, daß es der Verfaſſer heute ſelbſt nicht mehr für echt hält. Bei desſelben Autors „Sodoms Ende“ aber ſchrieen alle Bankierkreiſe von Berlin W.: „nein, ſo ſind wir nicht!“, während alle weniger Bemittelten überzeugt waren, daß es daſelbſt genau ſo zugehe, wie geſchildert.

Denken wir aber einmal an Zeitgenoſſen, deren Charakter *ſehr kompliziert*, deren geiſtiges Niveau beſonders hoch iſt — z. B. Bismarck, Tolſtoy, der regierende Kaiſer, oder Richard Wagner — wer glaubt, daß ſie leichter zu ſchildern ſeien, wenn man gleichzeitig mit ihnen lebt? Man merkt das nur nicht, weil derartige Perſönlichkeiten aus anderen als künſtleriſchen Gründen, von der Behandlung in der gleichzeitigen realiſtiſchen Litteratur ausgeſchloſſen ſind.

Die Urſache ſolcher Erſcheinungen liegt eben in ganz *anderen* Kriterien, als den Begriffen Gegenwart und Zeitgenoſſe. Schiller ſagt: „denn aus Gemeinem iſt der Menſch gemacht“, Goethe: „das, was uns alle bändigt, das Gemeine“. Das Wort „gemein“ iſt hier zwar nicht mehr im alten Sinne (= gemeinſam) gebraucht, aber auch *nicht* in dem verächtlichen, abſolut verwerfenden, wie heute oft; denn Goethe hätte *ſich* dann nicht mit „wir“ *einbezogen*. Etwa = das Gewöhnliche, das Niedrige — oder nennen wir es einmal das Tieriſche im Menſchen. Von deſſen Vorhandenſein ſind wir überzeugt und begreifen leicht deſſen Äußerungen, in Gedanken, Leidenſchaften, Handlungen. Je „ordinärer“ (das Wort auch *nicht* im ſchlech-

testen Sinn gebraucht), je allgemeiner sie sind, um so leichter werden sie verstanden, um so leichter erscheint ihre Darstellung in der Kunst „wahr", „echt", „naturgetreu". Über diese Seite der Menschennatur ist man sich leicht einig und konstatiert ihre Richtigkeit gerne, freilich besonders *an anderen*, nicht an sich selbst; vgl. das Beispiel von Sodoms Ende.

Das gilt nicht nur von dem Wort Heinrich Heines: „Selten habt ihr mich verstanden, selten auch verstand ich euch; nur als wir im Schmutz uns fanden, da verstanden wir uns gleich!" Es gilt auch im „guten" Sinne von allem Schlichten, Einfachen, „Natürlichen" (im engeren Sinne); auch von den daraus entstehenden Gefühlen (z. B. sog. populäre Lyrik).

Solange sich also der Dichter an das Tierische, „Gemeine" im Leben hält, so lange ist es *leicht*, realistisch zu erscheinen, so lange ist auch die Kontrolle der Naturtreue durch das Publikum *leicht* — denn diese Seite der menschlichen Natur bändigt eben uns alle, ist uns „gemein" = gemeinsam, kann nicht bestritten werden. Sobald aber der Dichter zu komplizierteren Gebilden der Menschennatur fortschreitet, feiner, höher, reicher organisierten, um so schwerer wird der sog. Realismus. Man braucht nicht einmal moralische Begriffe einzuführen und zu sagen: edlere, vornehmere, bessere Menschen. Da das Schlechte quantitativ verbreiteter ist als das Gute, so ist alles moralisch Höhere auch seltener, weniger allgemein, weniger leicht verständlich.

Aber es genügen die vorher eingeführten Kategorien. Man ist z. B. einen Ingenieur, Großindustriellen, Weltreisenden, Universitätsprofessor, Offizier ꝛc. ꝛc. zwar in Lustspielen zu sehen gewohnt, aber ernst, und nicht in Verzerrung genommen wird er sehr schwer *so* realistisch zu schildern sein, daß *jedermann* es für wahr und echt hält.

Dieser Unterschied gilt nun für das historische *wie* das moderne Drama. Die sog. Volksscenen werden auch im historischen Drama sofort und unbedenklich für echt genommen, auch wo sie dies

absolut nicht sind (wie z. B. die Römer im Julius Cäsar von Shakespeare). Andererseits hat z. B. Ibsen manche so komplizierte moderne Menschen auf die Bühne gebracht, daß ihnen nur wenige Psychologen noch ganz zu folgen vermögen. Die Schwierigkeit gerade der realistischen Kunst liegt in folgendem Kontrast: leicht als realistisch richtig erkennbar, kontrollierbar ist das Gewöhnliche, Gemeine, Typische; interessant ist aber das Charakteristische, Besondere, Individuelle, dafür viel schwerer naturwahr zu halten. Die Lösung möchte wohl darin liegen, daß eine Bühnenfigur eine Beimischung von Typischem, Allgemeinem haben muß, um wirksam zu sein. Es ist dies eines der feinsten Kunstprobleme.

Für das historische Drama aber liegt die Sache so, daß man sich aus der Geschichte erst recht meist das höhere, wertvollere, kompliziertere Menschenmaterial herausucht; das rein Typische, das „Gemeine" und Gewöhnliche eines vergangenen Zeitalters einseitig zu beleuchten und hervorzuzerren, ist noch kaum einem Dichter eingefallen. Hier also liegt der Grund und die Lösung, warum die realistische Bewegung zunächst das historische Stück abseits liegen ließ und warum das historische Drama als „idealistisch" gilt: weil es meist höhere Menschenklassen behandelt, die weit schwerer realistisch glaubhaft zu machen sind, als moderne Alltagsmenschen.

In den Stücken aus der Gegenwart sind meist Schilderungen der leichteren Art siegreich; sobald sich der Dichter auch da in höhere und kompliziertere Regionen wagt, begegnet er den gleichen Schwierigkeiten. Daß die Menschen gemein, dumm, egoistisch, sinnlich, hochmütig, unangenehm sein können, weiß jeder und glaubt es ihm aufs Wort; alles Höhere und Bessere muß der Dichter erst mit Aufgebot aller seiner Kunst motivieren und beweisen, um es glaubhaft zu machen. Das hängt mit dem Zeitgeschmack und der pessimistischen Weltanschauung zusammen: die Nachtreter Schillers mußten genau umgekehrt verfahren; sie

wühlten in Edelmut und Tugend und brachten einmal schüchtern einen Bösewicht daher. Heute begegnet jede edlere Figur auf der Bühne mißtrauischem Kopfschütteln und dem Verdacht, ob sie auch realistisch möglich und richtig sei. Man prüfe im Geiste die Erfolge und Mißerfolge unserer bekannten modernen Theaterdichter[1]) nach und wird diesen Satz bestätigt finden. Wenn Realismus Trumpf ist und höchste Naturwahrheit das Ziel, ist die Schwierigkeit, für Charaktere, die sich über das gewöhnliche Niveau erheben, Glauben zu finden die gleiche bei modernen und historischen Stoffen.

Aber auch von anderen Gesichtspunkten aus bestätigt sich das realistische Vorurteil gegen das historische Drama nicht. Goethes Wort aus dem „Faust": „was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund' der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln," das man gegen das historische Drama anführen könnte, gilt ebenso von der Gegenwart. Oder sieht auch sie nicht ganz anders aus, je nach dem Geist, in dem sie sich spiegelt? Bis zu einem gewissen Grade giebt jeder in der Dichtung nur sich, seinen Gedankenkreis, sein äußerlich und innerlich Erlebtes. Aber der sog. Goethesche Prozeß, die Verwertung des Erlebten in der Dichtung, die damit verbundene Selbstbefreiung — ist sie nicht nur bei den Stoffen aus der Gegenwart möglich? Historische Dramen kann man doch nicht erleben!

Nun, wenn der Dramatiker von den thatsächlichen Vorkommnissen seines persönlichen Daseins zehren müßte, wäre es traurig bestellt um die dramatische Kunst. Der Lyriker mag an immer erneuten Liebesabenteuern die Flamme seiner Gefühle entzünden und nähren — wenn der Dramatiker alle seine Konflikte durchleben müßte, ehe er sie schildert, ginge er rasch zu Grunde. Ich meine jetzt das äußerliche, positive Leben.

Innerlich, im Geiste erleben, muß der Autor jedes Drama, auch das historische; und er kann es auch. Ein klarer Beweis

[1]) Z. B. bei Max Halbe.

dafür ist Ibsen, dessen Dichten sich nach seinen eigenen Erklärungen im Sinne dieses sog. Goetheschen Prozesses entwickelt hat; er hat auch in die Kronprätendenten und Kaiser und Galiläer „Erlebtes" hineingeheimnißt und verarbeitet, obwohl er ein moderner Mensch war. Wer freilich seine Erlebnisse mit dem weiblichen Geschlecht minderer Sorte oder seine Abenteuer in Kutscherkneipen für alles hält, was der Mensch heutzutage „erleben" kann, wird niemals begreifen, wie man etwas „Historisches" soll durchleben können.

Es giebt aber auch heute noch Naturen, wie alle großen Dichter waren, die alle Kämpfe und Konflikte im Geiste durchmachen, die andere Menschen, denen es zufällig vom Schicksal bestimmt war, im Leben durchmachen dürfen; die sich leichter in die Seele bedeutender Männer der Vergangenheit versetzen, als in die eines zeitgenössischen Lumpen; die die Selbstbefreiung und Abklärung in solchen Gedanken suchen, welche über den Alltag hinausragen, in jeder Zeit selten, aber in der Gegenwart und in der Vergangenheit zu finden sind. Warum man zu diesem „Sichbespiegeln" aber gerade vergangene Zeiten wählen und vorziehen kann, werde ich im fünften Abschnitt erörtern.

Geht man vom Stoff weiter zur Arbeit des Dichters, zur Entstehung eines Dramas aus einer rohen Idee, so zeigt sich ebensowenig ein Unterschied zwischen historischem und modernem Drama. Beiden liegen eigene innere Erlebnisse des Dichters zu Grunde, wie wir eben sahen; dazu kommt bei beiden psychologische Beobachtung, Kenntnis und Studium der anderen Menschen und Charaktere. Was da für den „echten" modernen Dichter das Notizbuch ist, in dem er sich charakteristische, interessante Bemerkungen seiner Zeitgenossen notiert, das ist für den Autor eines historischen Dramas das Litteraturstudium, die Biographien u. s. w. wovon ich im dritten Teile näher spreche. Und so wenig eine Zusammensetzung solcher Notizbuchnotizen, solcher direkter Naturstudien, ein gutes modernes Drama giebt, so wenig

entstehen aus Geschichtsquellen direkt historische Dramen. Die Arbeitsmethode kann und soll die gleiche sein: erst möglichst scharfe Naturbeobachtung, dann Hineinarbeiten des Eigenen und Verarbeiten zu einem Ganzen. Und da die Menschennatur sich in Grundzügen immer gleich ist, so kann der „historische" Dichter auch besagtes Notizbuch, besonders für seine Nebenfiguren, recht gut gebrauchen und seinen Gestalten damit pulsierendes Leben verleihen — das hat z. B. Ibsen in seinen historischen Dramen sichtlich auch gethan.

Ein letztes Vorurteil beruht auf dem Glauben, als seien zum Verständnis eines gleichzeitigen Dramas beim Hörer keine Voraussetzungen nötig; für das des historischen Dramas aber eine Menge geschichtlicher Kenntnisse, die das Publikum nicht habe. Richtig ist natürlich, daß die Voraussetzungen beim Stoffe der Gegenwart geringer sind, und häufiger erfüllt werden — aber gleich null sind sie durchaus nicht. Kenntnis der Welt, des Standes, des Berufskreises, in dem das Drama spielt, der speziellen Ziele und wesentlichen Anschauungen der auftretenden Personen, ja ihrer Sitte und gesellschaftlichen Gewohnheiten erfordert auch das feinere gleichzeitige Stück. Je schärfer die Charakterisierung, je höher das Bildungsniveau der geschilderten Kreise, um so mehr Anforderungen an das Verständnis des Hörers. Wer kann den „Probekandidaten" von Dreyer verstehen, der von höheren Schulen, Naturwissenschaft, Darwin keine Ahnung hätte, wer den Konflikt in Sudermanns „Heimat" voll erfassen, der die beiden aufeinanderprallenden Gesellschaftsschichten nicht schon selbst kennte. Auch zum Verständnis der „Nora" von Ibsen gehören einige Kenntnisse, die man nicht in der Schule lernt, wie der Machtbefugnis Helmers über Günther, des äußeren Thatbestandes von Noras Schuld und ihren strafrechtlichen Folgen u. s. w. Es wird weder im historischen noch gleichzeitigen Drama je gelingen, ein milieu im Stück selbst so absolut klar darzulegen, daß es gar keine Voraus-

setzungen hätte und jeder Zuhörer es ganz verstände; im zeitlosen Drama ist das eher möglich.

Richtig ist, daß der „gebildete" Theaterbesucher die Kenntnis häufig mitbringt; durchaus nicht immer. Der übrige Teil erfaßt die Hauptsache und errät Manches von den Feinheiten, wenn auch nicht alles. Der Ungebildete wird sich vielfach langweilen, weil er nicht versteht, worüber sich die Leute da oben aufregen.

Genau dasselbe Verhältnis findet aber beim historischen Drama statt. Ein richtiges historisches Drama darf vom Hörer nicht mehr als eine oberflächliche Kenntnis der betreffenden Zeit verlangen, etwa soviel als man in den höheren Schulen lernt oder im Konversationslexikon steht. Das Übrige muß im Stücke selbst liegen. Derselbe gebildete Hörer, der z. B. obengenannte moderne Stücke wirklich versteht, weiß auch genug für ein historisches Stück; die anderen helfen sich je nachdem. Der Unterschied ist nur, daß die wünschenswerten Kenntnisse für das historische Drama nach der Schulbildung direkt abzuschätzen sind; die für die feinere Erfassung gesellschaftlicher, sozialer Probleme und Konflikte nötige Kenntnis des heutigen Lebens, der Sitte, der Zustände aber durch Erfahrung gewonnen wird und davon abhängt, wie weit der Gesichtskreis des einzelnen zufällig ist. In je mehr „Ständen", „Kreisen", oder „Schichten" da jemand Einblick gewonnen hat, um so besser; wer einseitig in beschränktem kleinen Kreise lebt, wird das gleichzeitige Drama oft schwerer verstehen als ein historisches.

Faßt man das Gesagte zusammen, so scheint es mir klar, daß ein prinzipieller Widerspruch zwischen historischem Drama und Realismus keineswegs besteht; worin das historische Drama realistisch sein soll und in wie weit es dies kann, soll in den nächsten Kapiteln erörtert werden.

2. Das historische Drama und die historische Wissenschaft.

Die zweite Verteidigungsstellung des historischen Dramas ist gegen die Wissenschaft gerichtet, weniger gegen deren produktive Vertreter als gegen ihre blinden und einseitigen Anhänger. Von allen Thätigkeiten des menschlichen Geistes wird in unserer Zeit die Erforschung *des Wirklichen* in der wissenschaftlichen Feststellung am höchsten eingeschätzt. Die Erkenntnis bedeutet heute mehr als Phantasie und Anschauung, die Analyse mehr als die Synthese. Auch das ist ein Teil einer realistischen Auffassungsweise.

Speziell wird sehr häufig, aus dem Publikum, nicht von den Geschichtsforschern selbst gerade, sondern von geschichtlich Gebildeten an das historische Drama die Anforderung gestellt, es solle getreu den Thatsachen entsprechen; es wird jede kleine Abweichung von historisch Feststehendem getadelt, und völlige Genauigkeit gefordert. Dem gegenüber fordern ästhetisch veranlagte Menschen, die sich wenig mit der Forschung beschäftigen, volle Freiheit der Phantasie und freies Spiel mit Menschen und Ereignissen für den souveränen, selbstherrlichen Dichter.

Es ist klar und geht auch aus meiner Einteilung des Dramas in der Einleitung hervor, daß ich dieser Ansicht *nicht* bin und das freie Spiel der Phantasie in das phantastische, zeitlose Drama verweise. Wer sich um die Geschichtswissenschaft gar nichts kümmern will, thut besser, ein Märchendrama zu schreiben (wie z. B. Fuldas Talisman) und die Geister historischer Figuren nicht zu beschwören. Ich gebe ohne weiteres zu, daß das historische Drama ein Zwitterding ist zwischen Wissenschaft und völlig freier Erfindung und sich mit beiden auf irgend eine Weise abfinden muß. Freilich behaupte ich gleichzeitig, daß dies ebenso bei dem Drama aus der Gegenwart der Fall ist; auch dieses ist ein Zwitter zwischen Beobachtung an Mitmenschen (an Stelle der

Wissenschaft) und Phantasie. Es giebt zahlreiche dramatische Gestalten, Charaktere und Gedanken, die in unserer Zeit nicht möglich, darum vom gleichzeitigen Drama ausgeschlossen sind; ein gänzlich freies Spiel der Phantasie und Erfindung ist nur im zeitlosen Drama zu erreichen.

Ist dies richtig, so wird es nötig, eine Art Grenze oder Scheidewand zwischen Wissenschaft und Dichtung aufzurichten und jedem zu geben, was ihm gebührt. Ich bemerke gleich, daß dies praktisch nur im speziellen durchzuführen ist und wesentlich von der Bildung, dem Taktgefühl und dem Grade von Phantasie und Respekt vor der Geschichte abhängt, die dem Autor zu eigen sind. Aber es lassen sich doch einige allgemeine Gesichtspunkte aufstellen.

Zunächst vermag die historische Dichtung [1]) gewisse Dinge zu leisten, die die Forschung gar nicht leisten kann — weil sie wesentlich analytisch, zerlegend verfährt, die Dichtung aber synthetisch, aufbauend. Die Wissenschaft fußt auf Thatsachen, Dokumenten, Urkunden, Kundgebungen aller Art: wo diese versagen, muß sie ihr Amt niederlegen.

Das ist aber auf dem Gebiet der Charaktere und ihrer Äußerungen, Empfindungen, Leidenschaften, Gedanken sehr häufig der Fall; allgemein gesagt, auf dem Gebiet der Psychologie. Wir besitzen zwar häufig von irgend einer historischen Persönlichkeit charakteristische Äußerungen, Urteile der Zeitgenossen über ihn; wir können Rückschlüsse von seinen Handlungen auf sein Wesen machen — aber das alles bleiben einzelne Züge, kein lebendiges Bild. Es wird immer Sache der Dichtung bleiben, solche Einzelheiten zu einem Ganzen zusammenzufassen; versucht es der Historiker, so weicht er von der strengen Linie der Wahrheit ab und arbeitet gleichfalls synthetisch, als Dichter. Sehr schön sagt Freytag: [2]) „Was in der Seele Heinrichs IV. arbeitete, als er

[1]) Das in diesem Abschnitt Gesagte gilt auch von dem gewissenhaft geschriebenen historischen Roman; z. B. von C. F. Meyers Dichtung.

[2]) Technik des Dramas, l. c. S. 34. cfr. auch S. 252 ff.

nach Canossa zog und im Büßerhemd an der Schloßmauer stand, ist Geheimnis des Dichters, der Historiker weiß darüber wenig zu erzählen. Auf solche Momente eines wirklichen Lebens hat der Dichter ein unveräußerliches Recht."

Diesem Beispiel könnte ich aus eigener Erfahrung unzählige andere anfügen. Die Wissenschaft giebt im besten Falle — von den zahlreichen rein pragmatischen Werken ganz abgesehen — tiefe und feine Bemerkungen, Untersuchungen, Urteile über die Charaktere; zwischen solchen und dem Versuch, dieselben Personen im lebendigen Dialog zu charakterisieren, liegt noch eine gewaltige Kluft, die jeder durch eine Probe selbst ermessen kann. Denn der Dichter ist genötigt, die historische Person auch in Situationen reden zu lassen, für die keine beglaubigte Anekdote oder „interessanter Zug aus dem Leben" vorliegt; er muß sich in den Charakter im ganzen hineinversetzen und ihn dann aus diesem heraus reden lassen — eine Aufgabe, die mit wissenschaftlichen Mitteln niemals zu lösen ist. Es gilt eben, die innere Wahrheit der Charaktere zu treffen; nicht „wie er sich räuspert und wie er spukt"; das ist die größte, die wesentliche Schwierigkeit. Die Charakterisierung mit Einzelzügen wird allein sehr schwer überzeugen; sie müssen stets zu einem vollen Bilde abgerundet werden. Es ist mir selbst bei eigener Arbeit begegnet, daß dann gerade das dazu Erfundene für echt und wahr, das Beglaubigte aber für zweifelhaft gehalten wurde — ein Beweis, daß nicht jeder überlieferte „Zug" zum dramatischen Charakterbild ohne weiteres paßt. Und gerade in den wichtigsten Momenten des Lebens — auch dafür ist das Canossabeispiel gut gewählt — versagen die Dokumente meist völlig; selbst nach großen Ereignissen erfolgte Unterredungen, geschriebene Briefe geben nie die volle Realität des Gefühls, der Stimmung selbst, höchstens einen Abglanz davon. Oft ist Unbedeutendes, Gleichgültiges genau

einzelne Stellen gerade über das histor. Drama, die jedoch nicht immer in Schärfe und Klarheit zu befriedigen vermögen. —

überliefert, das für die Situation und den Charakter wichtige nicht. Die absolute Wahrheit, was historische Personen in bestimmten Momenten empfanden und thaten, wird uns meist ewig verborgen bleiben — will man überhaupt etwas davon *ahnen*, so kann man nicht den Forscher fragen, sondern muß einem Dichter folgen, der durch Intuition zu ersetzen sucht, was dem Wissen nicht gelingen kann.

Auf dem Gebiet der Psychologie und Charakterdarstellung finde ich also, daß das historische Drama die Leistungen der Wissenschaft *ergänzen* kann und eine Lücke ausfüllen, die jene ihrem Wesen nach offen lassen muß.

Ganz anders liegt die Sache, wenn man das Pragmatische, die historisch festgestellten *Thatsachen* ins Auge faßt. Hier ist zunächst festzustellen, daß alle Geschichte — ja man kann sagen: alles wirkliche Leben — so undramatisch verläuft, wie nur möglich. Wollte jemand versuchen, aus lauter beglaubigten historischen Thatsachen ein Drama zusammenzuleimen, er würde schon an der ersten Einteilung der Akte scheitern. Die Thätigkeit der Anpassung eines historischen Stoffes an das dramatische Gebäude ist zunächst eine wesentlich konzentrierende; sie giebt einen starken Extrakt für die stets in Wiederholungen und endlosen Wellen verwässerte Wirklichkeit. Ich komme darauf noch im praktischen Teil zurück; zum teil gilt dies übrigens auch vom gleichzeitigen Drama. Nie sagen sich die Menschen alles Wichtige in *einer* Scene, *einer* Unterredung, fast nie ist *eine* Schlacht absolut entscheidend, fast nie ein scharfer Einschnitt, ein absolutes Ende, meist ineinandergreifende Entwicklungen, wie die Ringe einer Kette. Und doch fordert das Drama scharfe Begrenzungen, zumal unsere moderne Bühne, weit mehr noch als die Shakespeares.[1]) Eher noch war bei der lockeren Aneinanderreihung kurzer Scenen, wie in den Königsdramen, absolute geschichtliche Treue *denkbar*

[1]) vgl. Freytag, Technik l. c. S. 306 u. a. a. O.

— möglich auch dort nicht, wie denn diese Historien nichts weniger als geschichtlich exakt sind. Wer nur das sicher Beglaubigte hören, nur festgestellte Thatsachen kennen will, der lese Geschichtswerke — historische Dramen sind kein Surrogat; sie sollen geschichtlichen Geist atmen, aber nicht irgendwie an die Stelle der Geschichte treten. Hier muß unbedingt Freiheit für den Dichter gefordert werden, im Zusammenlegen von Ereignissen, im Verschärfen, Kondensieren, Herausheben des Wichtigen — in allem, was den Bau von Akten und Scenen, was die Wirkung des Kunstgebildes erheischt.

Es frägt sich nur, wie weit das gehen darf. Von einer Ergänzung der Geschichte, wie bei den Charakteren, kann bei der Handlung, soweit sie Thatsachen (nicht Affekte) betrifft, keine Rede sein. Und von einer absoluten Freiheit, die mit dem geschichtlich festgestellten Fangball spielt, ebensowenig. Die Lösung dieses Zwiespaltes scheint mir in dem Begriff des historisch möglichen[1]) zu liegen. Also: der Dichter hat innerhalb der Grenzen der wichtigen und bedeutenden Thatsachen freien Spielraum. Das Unwichtige und Unbedeutende muß er ausscheiden oder nach Belieben ändern dürfen. Niemand kann verlangen, daß er in sein Drama hineinpfropft, was nicht zur Haupthandlung paßt, Vollständigkeit des historischen Bildes darf niemand erwarten. Aber er soll nicht an den Pfeilern des geschichtlichen Baues rütteln, er darf nicht — in wesentlichen Punkten — Geschichte fälschen.

Nie kann es darauf ankommen, ob die Scenen und Auftritte eines historischen Dramas sich wirklich aktenmäßig so ereignet haben; aber man soll nicht von ihnen sagen können, daß sie unmöglich gewesen wären, sich niemals in Wirklichkeit hätten ereignen können. Das historische Drama ist eine freie Phantasie über ein von der Wissenschaft gegebenes Thema mit dramatischen Variationen bez. Gruppierungen zu einem Ganzen.

[1]) Die Möglichkeit, von der Aristoteles im 9. Kapitel spricht, ist etwas wesentlich anderes, ja sogar entgegengesetztes. —

Mit dieser Fassung der Forderung ist dem historischen Sinn des Gebildeten Genüge gethan, soweit er vernünftig ist, und von einer Dichtung nicht Wissenschaft fordert; andrerseits hat der Dichter Spielraum genug; genügt er ihm nicht, so mag er ein zeitloses Drama schreiben.

Ein Beispiel für viele. Ein sehr wirkungsvoller Schluß eines Napoleondramas wäre, wenn er sich nach der Schlacht von Belle-Alliance selbst ums Leben brächte. Er hat es sogar nach glaubwürdigem Zeugnis vorübergehend beabsichtigt. Dennoch würde ich das nicht zum Historisch Möglichen rechnen; denn Jedermann weiß von Sankt Helena. Auch hier finden sich im gleichzeitigen Drama Analogien; der früher so beliebte Selbstmord ist außer Mode gekommen, als wirksamer Aktschluß, und mit Recht; denn in der wirklichen Welt hat die Mehrzahl gelernt, auch in schweres Schicksal sich zu fügen. Weder Napoleon I., noch Napoleon III., noch Präsident Krüger nehmen einen effektvollen Abgang von der Bühne des Lebens; ebensowenig die Mehrzahl gebildeter leidender und erschütterter Menschen.

Man *verfeinere* diese Norm in die einzelnen Bezüge des Dramas, prüfe ein historisches Drama nicht nach seiner geschichtlichen Realität, sondern nach seiner geschichtlichen Möglichkeit, und man wird einen Maßstab der Beurteilung für das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung haben, der beiden gerecht wird.

Dies *auszuführen*, überschritte den Rahmen dieses Buches; praktisch gelehrt, wie man das im einzelnen machen soll, kann es ohnehin nicht werden. Auch soll es nur eine Norm der Beurteilung sein, kein Gesetz; denn seine Befolgung hängt, wie schon bemerkt, von der Persönlichkeit des Dichters ab. Den sehr Temperamentvollen, Drauflosstürmenden wird die Leidenschaft seiner Personen leicht einmal über die Grenze hinausreißen, um eine Wirkung zu erzielen; der Besonnene, dem viel Respekt vor der Wissenschaft eigen ist, sich einmal eine solche ängstlich entgehen lassen, um nicht dagegen zu sündigen.

Daß überhaupt schon bei einem Dichter die hier geforderte Rücksicht auf die Wissenschaft zu voller Verkörperung gelangt wäre, könnte ich nicht behaupten; es ist mehr eine theoretische Forderung für die Zukunft. Diese hat sich mir selbst erst an eigenen Arbeiten entwickelt und ich war mir früher auch nicht bewußt, welche Schwierigkeiten da verborgen liegen. Aber ich finde das geschilderte Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung vorbereitet und entwickelt von Shakespeare über Schiller zu Wildenbruch: immer steigend reichere Benutzung des historischen Materials entsprechend den Fortschritten der historischen Wissenschaft.

---

3. Das historische Drama und die Weltanschauung.

Ehe ich mich spezielleren Gesichtspunkten zuwende, möchte ich noch einen allgemeinen beleuchten, auf den ich schon im historischen Teil bei der Besprechung der Entstehung des historischen Dramas in England hingewiesen habe. Nach meiner Überzeugung entspringt es einer durchaus anderen Weltanschauung, als die reine, von den Griechen begründete, Tragödie — nämlich einer mehr *positiven* und *optimistischen*. Den der Tragödie zu Grunde liegenden Pessimismus, der die Welt von der negativen Seite aus betrachtet, hat besonders J. Volkelt[1]) trefflich auseinandergesetzt. Ich kann es hier nicht in der gleichen Ausführlichkeit bezüglich des Optimismus des historischen Dramas thun, lege aber *besonderen Wert* auf diesen Hinweis und gebe nur die wichtigsten Gesichtspunkte. Shakespeares Königsdramen sind entstanden aus freudigem Bejahen der gewaltigen Geschichte seines Volkes, ganz ebenso wie das Epos, *nicht* aber das Drama, der Griechen. Die Königsdramen enthalten tragische Figuren, tragische Teile; als ganzes genommen sind sie nicht tragisch.

[1]) l. c. S. 86 ff.

Eine tragische (moderne) Auffassung hätte die Thorheit und Schädlichkeit solcher Thronkämpfe geschildert und in den Mittelpunkt gestellt; thatsächlich haben sie Englands Aufblühen gehindert, seine Macht nach außen niedergehalten. Aber nicht das ist das Wesen dieser Dramen, sondern eine naive Freude an all diesen Kämpfen und Schlachten, der dabei im Grunde bei allen Parteien bewiesenen Tapferkeit und Kühnheit, der Energie aller. Eine tragische Auffassung hätte z. B. König Heinrich VI. scharf herausgehoben, der die Zwecklosigkeit all dieser Greuel ahnt; aber bei Shakespeare liegt selbst über Richard III. noch etwas von Bewunderung dieser wilden Kraftentfaltung.

Demselben optimistisch-positiven Geist entsprangen von Schiller besonders Wilhelm Tell, aber auch Wallenstein; von Goethe der Götz, von Grillparzer Ottokar, desgleichen fast sämtliche Dramen von Wildenbruch. Volkelt[1]) ist an verschiedenen Stellen ganz nahe daran, diesen Gegensatz zur Tragödie auszusprechen; es gehört nur noch ein Schritt dazu, von der einseitigen Verherrlichung des Tragischen loszukommen und auch dem Optimistischen im Drama sein Recht zu lassen.

Nicht als ob ich nun das Tragische unterschätzte; aber das hängt meines Erachtens mehr an der Hauptfigur, dem sogenannten Helden. Wallenstein selbst endet tragisch und doch wirkt das ganze Drama auch im Sinne des Behagens an einem Stück großer deutscher Vergangenheit. Das historische Drama kann tragisch enden, muß es aber seinem Wesen nach nicht; auch ein erfolgreicher oder siegreicher Held, wie Heinrich IV. und V., Wilhelm Tell, Rudolf von Habsburg kann es beschließen. Weshalb man der tragischen Gestaltung den Vorzug gegeben hat und ob man dies heute noch thun muß, ist eine andere Frage und bedarf einer besonderen Untersuchung.

Goethe sagt einmal in einem Essay von 1795:[2]) „Wann

[1]) l. c. bes. S. 42 ff., S. 45, S. 77, S. 189.
[2]) „Litterarischer Sansculottismus."

und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt; wenn er, selbst vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangenen wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisieren ..."

Daß er sich selbst damit nicht meint, geht aus dem ganzen Zusammenhang hervor; es folgt auch noch der Satz: „Wir wollen die Umwälzungen (politische) nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten." Zu diesen Sätzen Goethes ließen sich viele Anmerkungen machen; ich will damit nur diese Andeutungen schließen, weil ich finde, daß er auf ähnliches hinzielt, als ich von der Stimmung sage, aus der historische Dramen entstehen.

Anschließend sei nur noch ein anderer Gegensatz besprochen, aber nicht zur reinen Tragödie, sondern zum modernen Drama: das historische Drama ist objektiver, dieses, wenigstens meist, subjektiver. Nicht als ob es eine Kunst gäbe, in der die Subjektivität des Autors gar nicht zur Geltung käme. Eine absolute Objektivität ist unmöglich; darum aber nicht von Objektivität zu reden, weil sie nie völlig zu erreichen ist, scheint mir verkehrt. Jedes Drama erfordert mehr Objektivität als Lyrik und lyrische Novellistik; denn es müssen immer zwei Parteien, die gegeneinanderstehen, mit möglichster Vertiefung und Liebe geschildert werden, „Spiel und Gegenspiel," wie es Freytag nennt. Aber das historische Drama fordert in besonderem Maße diese Fähigkeit.

Es ist ein Vorzug der Vergangenheit für künstlerische Behandlung, daß wir ihr unbefangener, vorurteilsfreier gegenüberstehen, als den Fragen der Gegenwart. Einseitige Subjektivität hat zwar im Moment viel Fesselndes, ist aber ihrer Natur nach

ephemer; mit der Veränderung der Gesichtspunkte, der Sitten, der Anschauungen schwindet das Interesse daran.

Objektivität ist das höhere, schwierigere; man kann sie nicht genug anstreben; es ist die höchste, gottähnliche Leistung menschlicher Intelligenz: Welt, Charaktere und Anschauungen von oben herab, von höherer Warte aus zu beschauen und Menschen und Dinge nie nur von der einen Seite, immer auch vom entgegengesetzten Standpunkt aus zu betrachten, stets sich zu zwingen, auch den Revers der Medaille zu sehen.[1])

Man braucht nicht bange zu sein, daß die Subjektivität des Autors dabei leiden könnte; die ist so tief gewurzelt, daß sie immer genug herauskommt. Aber man muß unterscheiden zwischen warmer (lebendiger) und kalter (erstarrter) Objektivität. Von dieser ist z. B. Goethes „natürliche Tochter" ein warnendes Beispiel; sie ist ein Mangel; Goethe wurde nicht warm für den Stoff, darum ließ er ihn auch unvollendet. Warme Objektivität ist der höchste Vorzug, der sich im Drama erreichen läßt; ich will nur ein glänzendes Beispiel geben, das ist die Figur des Talbot in der Jungfrau von Orleans. Wenn je ein Stoff dazu verleiten konnte, einseitig gesehen, beleuchtet zu werden, so ist es dieser; er erfordert ja geradezu, den Hörer in die Welt der Visionen und Wunder fortzureißen. Dennoch hat Schiller die absolut konträre Empfindung in Talbot verkörpert und damit eine großartige Souveränität der Anschauung der Welt bekundet.

In dieser Objektivität, die den Hörer zwingt, aus seiner gewohnten Einseitigkeit herauszugehen und die Dinge von höherer Warte aus zu betrachten, sehe ich wesentlich die Wirkung des Dramas, die man Erhebung nennt, verwandt, aber nicht gleich der Katharsis des Aristoteles.[2]) Das subjektive Drama kann fortreißen, begeistern, aber stets wird die Erhebung fehlen, die

[1]) Dies gilt auch von den Geschichtswerken; z. B. von L. Ranke.

[2]) cfr. Freytag, l. c. S. 76 ff.

wesentlich dadurch erzeugt wird, daß der Autor über seinem Stoff gestanden hat und das Publikum mit ihm emporsteigt. Diese warme Objektivität ist beim historischen Drama leichter zu erreichen und doch auch da selten genug; wo sie in die Erscheinung tritt, bereichert sie den Geist des Hörers in außerordentlichem Maße und sichert dem Kunstwerk eine bleibendere Bedeutung.

---

4. Das historische Drama und die dramatische Form.

Das historische Drama ist, wie ich im historischen Teil gezeigt habe, aus dem Epischen hervorgegangen, d. h. aus der Verpflanzung des Epos auf die Bühne. Entsprechend hat die Dramatisierung von Novellen zum ernsten gleichzeitigen Drama und zum Lustspiel geführt. Ich muß hier noch näher erläutern, was ich unter „episches" Drama verstehe. Das griechische, wie das „klassische" romanische Drama gehen davon aus, Gefühle und Gedanken aussprechen zu lassen. Das ist die Hauptsache, der Kern; bei den Griechen das Pathos, der Affekt, bei den Franzosen und teilweise den Spaniern vornehmlich bestimmte Affekte: Ehre, Liebe, Eifersucht u. s. w.; in einer gewissen Periode z. B. sog. „heroische" Affekte. Immer, mögen diese wechseln, wie sie wollen, geben sie im zeitlosen Drama den Ton, die Farbe, das Gepräge.

Damit die Personen in die Lage kommen, Pathos und Affekte zu zeigen, bedarf es einer sog. „Handlung" (ein Begriff, auf den ich später noch eingehe) oder, wie man später sagte, einer guten Intrigue. Aber sie war klar und deutlich Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Wenn Aristoteles sagt, die Hauptsache sei eine gute Fabel (oder Handlung), so meint er das so, daß dadurch Glückswechsel, Erkennungsscenen zu stande kommen u. s. w. Nur das Wort verleitet, unter Handlung im griechischen

(lyrischen) Drama dasselbe zu verstehen, wie im epischen; sachlich sind beide verschieden.

Das epische Drama ist dadurch charakterisiert, daß es alle möglichen Begebenheiten, Bilder, Scenen und Vorkommnisse aller Art, wie sie *das Leben* mit sich bringt, direkt auf den Brettern zeigen und vorführen will. Das widerstrebt der guten, geschlossenen Handlung im aristotelischen Sinne; dort war eine Meisterschaft der dramatischen Komposition schon erreicht, hier mußte sie erst mühsam geschaffen werden und ist heute noch nicht abgeschlossen. *Diese* Handlung, die im epischen Drama auf die Bretter drängt, ist zunächst nicht Mittel zum Zweck, sondern *Selbstzweck*; entspringend aus Schaulust und Schaufreudigkeit. Erst in der Entwicklung des epischen zum historischen Kunstdrama wird sie dem allgemeinen dramatischen Zweck dienstbar, und das historische Drama nähert sich dem lyrischen, ohne es meiner Überzeugung nach je erreichen zu können. Beide entspringen verschiedenen Wurzeln, berühren sich in einzelnen Gesichtspunkten, können aber ihrem ganzen Wesen nach nie auf eine gemeinsame Formel gebracht werden.

Ich wähle als Beispiel *Romeo und Julia*, gerade weil es *kein* historisches Drama ist, weil das tragende Moment darin ein Affekt, die Liebe ist und es sich also darin dem lyrischen Drama nähert. An den historischen Stücken Shakespeares wäre der Beweis viel billiger zu erbringen, aber auch weniger überzeugend. Zur Handlung im aristotelischen Sinne ist im Romeo mehr als die Hälfte aller Scenen *einfach unnötig*. Der erste Akt bringt nichts in diesem Sinne, als die Begegnung der Liebenden; alles übrige ließe sich ganz kurz exponieren. Wozu Streit und Kampf auf der Straße, wozu der Ball und die Einladung dazu? Weil man solche Bilder aus dem Leben sehen und der Dichter sie zeigen wollte, weil er nicht nur die aus ihm abgeleiteten Gefühle, sondern die *im* Leben sich bethätigenden Gefühle zum Vorwurf nahm. Wozu im zweiten Akt die

beiden Scenen beim Bruder Lorenzo? Weil es ein neues farbiges Moment giebt: eine heimliche Trauung bei einem Klausner! Die wollte man sehen, direkt, dargestellt. Wie leicht hätte sie sich erzählen lassen; die Erwähnung genügte im Sinne des lyrischen Dramas, ja nach allen Regeln desselben mußte dies nur erwähnt werden. Aber das epische Drama will die Trauung der zwei Hauptpersonen vorführen, sie ist ihm wichtig, nicht wegen des Baus des Dramas, sondern an sich; das Publikum will Zeuge sein, so gut als es zur Kirche drängt, wenn ein reiches Brautpaar der Stadt an den Altar tritt. Das Brautpaar des epischen Dramas darf nicht ohne uns kopuliert werden; das eines lyrischen kann uns, das Publikum, dabei entbehren. Weiter. Den Zweikampf des dritten Akts hätte wohl auch das lyrische Drama auf die Bühne gebracht; er ist zu wichtig; auch der Scheintod Julias gerade am Hochzeitstage könnte dort vorkommen. Aber man betrachte die Art, wie beide Scenen ausgemalt sind, aus welcher Empfindung die Einzelheiten stammen, wie das Meiste davon für den Pathoszweck ganz unnötig ist. Immer aus demselben Grunde; die Scene im ganzen genommen dient zwar der Gefühlsentwicklung und ist hierzu gedichtet; sobald sie aber einmal angelegt war, dient sie nicht mehr ausschließlich dazu, sondern giebt zugleich einen Ausschnitt bunten, bewegten (aber nicht nur zum Pathoszweck), vollen Lebens, je reicher ausgemalt, desto besser. Zum lyrischen Drama genügten bei der ersten ein paar Streitreden zwischen Romeo und Mercutio, bei der zweiten ein wenig Hochzeitsmusik hinter der Scene während des Gifttrunkes; alles übrige ist — episch. Und nun gar der Apotheker im letzten Akte. Diese Figur ist nur zu begreifen, wenn man auf diesen Gedankengang eingeht. Romeo verschafft sich Gift; im noch epischen Dichter entstehen sofort Bilder: Gift — Apotheke — Kauf; das ist eine neue Farbe aus dem Leben und der Apotheker tritt auf. Immer wieder: so viel als möglich sehen, zeigen, illustrieren; nicht Handlung im alten,

sondern lebendige Scenen in einem ganz neuen Sinne. Das alles sind an sich bekannte Dinge, nur hat man sie immer anders erklärt; man nennt Shakespeare einen *Charakteristiker*, und behauptet, durch alle diese Mittel würde schärfere Charakterisierung bezweckt. Ich kann nicht sehen, wie; aus der Vorführung aller dieser Bilder folgt für Romeos oder Julias Charakter nichts, was sich nicht ebensogut, oder leichter, ohne diese Scenen hätte erreichen lassen. Selbst wenn das Epische die Vielseitigkeit der Charakterschilderung *unterstützt*, was häufig und besonders bei den kunstvolleren epischen Dramen der Fall ist — die Ursache dieser ganz veränderten Technik liegt eben in dem, was ich das Epische nenne, das auf die Bühne soll.

Ist dies alles richtig, so wird naturgemäß dem historischen Drama, das aus dem epischen entstanden ist, erst recht dieses Gepräge *anhaften*. Die ganze Entwicklung dieses Dramas erscheint mir als ein Ringen mit dem epischen Stoff; und zwar wesentlich in dem Sinne, ihn „dramatischer" zu behandeln, ohne doch das epische Moment aufzugeben. Denn damit würde es sein Wesen aufgeben, die Quelle seiner Existenz und das geschieht trotz aller Theorien in keiner Kunst. „Dramatischer" aber ist die Behandlung geworden, indem sie das allzu große Behagen am Vorführen des Zuständlichen einschränkte; alles auf eine bestimmte Einheit der Konzeption und Komposition zu beziehen sich bemühte und das dafür Unnötige abstieß.

Welches aber ist diese *Einheit*? Von den drei berühmten keinesfalls die des Ortes (Schauplatzes) und die der Zeit.[1])

[1]) Eine Ausdehnung der Zeit kann von der Idee geradezu gefordert werden, und die Konzentration dieser schaden. In seiner *Agnes Bernauer* will Hebbel nicht nur eine Tragödie Agnes schreiben — die ist mit ihrem Tode zu Ende; sondern — episch-historisch — noch Vater und Sohn versöhnen. Die psychologische Möglichkeit für Albrecht, den Anblick des Vaters auch nur zu ertragen, hätte die scharfe Betonung einer dazwischen liegenden Zeit erfordert. Hebbel hat alle bewundernswerte Kunst daran verwendet, etwas möglich zu machen, was sich natürlich und wahr erst nach Jahren abspielen konnte. Hier schadet geradezu die Einheit der Zeit der Wirkung; gewisse

Diese kann das historische (epische) Drama seinem inneren Wesen nach nicht beobachten und hat es auch niemals gethan. Zufällig kann einmal ein dafür ausnahmsweise günstiger Stoff diese Einheiten gestatten; das mag man dann als einen Vorzug ansehen. Aber fordern kann man es vernünftigerweise nicht, da die Überzahl geschichtlicher Vorgänge nicht gestattet, die Personen alle in einen Raum oder eine Stadt zu bringen und die Vorgänge sich in einem Tage oder einer Woche abspielen zu lassen. Bleibt die Einheit der „Handlung". Diese widerspricht, sobald man Handlung im aristotelischen Sinne nimmt, wiederum dem Wesen des historischen Dramas. Denn es kann nicht auf das Recht verzichten, das seinem epischen Kern entspricht, Bilder und Lebensausschnitte vorzuführen, die nicht absolut dem Ganzen dienen, sondern Selbstzweck sind und an sich Teilnahme fordern. Solche Scenen sind z. B. im Wallenstein das ganze „Lager", das Gastmahl der Generale in seiner breiten Ausmalung; im Tell das Rütli, ferner kleinere Bilder, wie Tell in seinem Hause bei der Familie; in Wildenbruchs König Heinrich die breite erste Scene des Papstes. In allen historischen Dramen aber zahllose Einzelzüge und Scenen.

Das historische Drama sucht eine Einheit nur in der Grundidee, im leitenden Gedanken des Ganzen und keine andere Einheit ist ihm Gesetz. Diese Einheit läßt die Variationen zu, die wir an den vorhandenen Werken thatsächlich beobachten. Nimmt man sie an, so hat man den Schlüssel und braucht nicht auf Grund der von einer verschiedenen Kunstgattung entnommenen Regeln Anforderungen zu stellen, die diese nie erfüllt hat.

Die Einheit der Idee läßt Zeit und Ort als ihr dienstbar

---

historische Vorgänge erfordern auch im Drama die Betonung der Zeit, die die Menschen dazu im Leben gebraucht haben. Ähnliches gilt für alle Dramen, in denen starke Affekte sich beruhigen sollen; die Konzentration widerspricht da der Wahrheit und Natur.

erſcheinen; das hiſtoriſche Drama verwendet die Schauplätze, wie es ihm beliebt, und wie ſie der Entfaltung der Idee an der Hand und auf Grund eines geſchichtlichen Vorganges dienlich iſt. Fordert dieſer den Wechſel, ſo wechſelt der Schauplatz; liegt er zeitlich auseinander, ſo auch die Teile des Dramas. Solches Verändern täuſcht den flüchtigen Beobachter leicht über die innere Einheit und erweckt den Schein der Regelloſigkeit; die ſogenannte „loſe Form“ eines hiſtoriſchen Dramas iſt wie das faltige Gewand, das über ſtrenge und genau proportionierte Linien geworfen iſt. Dieſe können durch die wechſelndſten Schauplätze hindurch geführt ſein; ſolche geben dem ſog. Milieu vielleicht eine gewiſſe Unruhe, erfordern mehrfaches Exponieren verſchiedenartiger Milieus (nicht Handlungen), aber, wenn man nur will, iſt die Einheit der Idee genau darunter zu erkennen.

Das Drama Tell hat die Idee der Befreiung der Schweiz zur Grundlage, den Konflikt des aufſtehenden Volkes (und des Tell) mit ſeinen Bedrückern, den Kontraſt von Willkürherrſchaft und Freiheit —, und wenn es zehnmal „Wilhelm Tell“ hieße; dennoch hat jene den Dichter geleitet und nur von jener, niemals von dem Haupthelden und einer auf ihn konzentrierten „Handlung“ aus iſt die Anordnung des Stoffes zu begreifen. Dieſe Idee kann nicht räumlich und zeitlich mehr konzentriert und nicht nach vermeintlichen Geſetzen verbeſſert werden, ohne daß die Durchführung der Idee darunter litte. Darum übertrifft Tell den Egmont weit in Wirkung und Klarheit, weil bei dieſem das Epiſche und Pathetiſch-Perſönliche unvermittelt neben einander ſtehen. Schiller hatte den Mut, das Epiſche zu geben, wie es ſein Stoff forderte; Goethe iſt das Drama des Verzweiflungskampfes der Niederländer mit Egmont als einem, hier untergehenden, Helden ſchuldig geblieben, ohne doch eine reine Egmonttragödie (ohne Epik und Hiſtorie) geſchrieben zu haben. Im Egmont iſt die Einheit der Idee, des Grundgedankens, nicht gewahrt, aber im Tell. Hier iſt alles, was geſchieht, mit Bezug

auf diese gewählt, komponiert, entwickelt; nur die Liebe zwischen Rubenz und Bertha ist überflüssig.

Die Komposition des Doppeldramas Heinrich und Heinrichs Geschlecht von Wildenbruch ist niemals zu verstehen, außer von der Einheit der Idee aus; nur ist es bequemer sie zu tadeln, als den Schlüssel dazu zu suchen. Daß Dichter, wie Schiller und Wildenbruch derartige Stoffe nicht „einheitlicher" gestaltet haben, *nachdem* sie durch andere Werke in geschlossener Komposition gezeigt hatten, daß sie das auch können, wenn es nur der Stoff erlaubt — (Maria Stuart, Menonit) — sollte doch zum Nachdenken zwingen. 130 Jahre lang, seit dem Götz, bemühen sich die besten Köpfe der Nation, das Wunder zu stande zu bringen, und das Unvereinbare zu vereinigen. Mit *dem* Resultat, daß alle lebensvollen, interessanten, fesselnden historischen Dramen die vermeintlichen Regeln *nicht* erfüllen, dagegen diejenigen, die schön sorgsam danach gebaut sind, langweilig sind und keinen Eindruck machen.

Angesichts dieser Erscheinung kann man weiter auf den dramatischen Messias warten, der das *Wunder* vollbringt; ich bescheide mich zu glauben, daß es an den Regeln liegt, und auch ein Genie nicht nach ihnen schreibt, wenn es historische Dramen dichtet. Es ist, wie Hans Sachs in den Meistersingern sagt: „wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf: der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf."

Diese Ansichten erschöpfend durchzuführen ist hier unmöglich und ich kann nur nochmals betonen, daß ich das historische Drama, wie alles epische Drama, für eine besondere Kunstform halte, deren Gesetze man aus ihr selbst entwickeln, nicht sie von einer anderen, dem lyrischen, dahin übetragen muß.

„Das" Drama, das die Eigenschaften beider vereint, existiert nicht und hat nie existiert. Der Monismus, auf dem ganzen Gebiet der Philosophie, ist eine verlockende und blendende Auf-

faſſungsweiſe, die dem Wunſche des Menſchen, alles auf einfache Geſetze zurückzuführen, ihr Daſein verdankt. Dennoch ſtößt er immer auf den harten Widerſpruch der Thatſachen, die das Verſchiedene erzeugen. Das gilt auch auf dem beſchränkten Gebiet des Dramas. Die beiden verſchiedenen Quellen dramatiſcher Kunſtweiſe haben ſich nach verſchiedenen Geſetzen entwickelt, darum muß man auch verſchiedene Maßſtäbe anlegen. Das hiſtoriſche Drama kann den epiſchen Urſprung nicht verleugnen, kann das epiſche nie vollkommen ſchmelzen, die äußere Einheitlichkeit des lyriſchen, zeitloſen niemals erreichen. Dafür kann es die Einheit der Idee wahren in einer Form, die nur geſetzloſer erſcheint, es aber nicht zu ſein braucht, wenn man hinter den Äußerlichkeiten das Weſen ſuchen will. Die Beibehaltung des epiſchen Kerns, der dramatiſchen Darſtellung bewegten Lebens in farbigen, geſchloſſenen Bildern iſt ſein gutes Recht, und die Theorie ſollte das anerkennen, anſtatt ihm Regeln aufzuzwängen, denen es nicht ohne Verläugnung ſeines Weſens zu folgen vermag.

5. Die Stoffe.

Iſt im vorigen Abſchnitt mehr das Trennende der Arten des Dramas zur Geltung gekommen, ſo muß nun auch das Gemeinſame betont werden. Dieſes Gemeinſame liegt aber weit weniger in der Form, wenn man von der Thatſache, daß alle Dramen von Schauſpielern auf der Bühne geſpielt werden, abſieht und das Wort im feineren und engeren Sinne nimmt, als im Gehalt. Der geiſtige Inhalt iſt es, der Kern des dramatiſchen Werkes, die Ähnlichkeit des dargeſtellten menſchlichen Weſens, was „das Drama“ einheitlich erſcheinen läßt; in dem Abſtrakten, in der inneren Anlage iſt die Gleichheit zu ſuchen; in der äußeren die Ungleichheit. Das zeitloſe Drama abſtrahiert

ganz von dem Milieu, den Umständen und Beziehungen, die die Menschen trennen, um die gemeinsamen Gefühle und Gedanken zu betonen. Aber auch das historische fußt auf diesen und faßt nur dann den Menschen mehr im Rahmen einer bestimmten Zeit, die es mit zu schildern unternimmt.

Der Gegenstand eines jeden Dramas ist der Mensch; der Kern ein Konflikt, äußerlich, wenn er sich von Mensch zu Mensch, innerlich, wenn er sich von Gedanke zu Gedanke abspielt. Das Element des das Leben abbildenden Spieles ist Bewegung, Erregung, sein Inhalt die Gegensätze des Daseins. Prinzipiell in dieser Allgemeinheit giebt es keinen Stoffunterschied für die drei Arten des Dramas, wie sie hier unterschieden werden; der Mensch ist sich in gewissen Gesichtspunkten immer gleich.

Aber ganz einfache, wenig differenzierte Gefühle, besonders die sog. blinden Leidenschaften eignen sich mehr für das zeitlose Drama und sind schon gewissermaßen verbraucht. Das neuere Drama, besonders das historische, bringt mehr durch Gedanken gemilderte (von des Gedankens Bläße angekränkelte) Gefühle.

Noch Shakespeare behandelte in großen Dramen relativ einfache allgemeine Gefühle: in Romeo und Julie die Liebe, im Othello die Eifersucht, im König Lear den Undank, in Richard III. die Herrschsucht; zu vergleichen wären auch die Molièreschen Lustspiele: Geizige, Misanthrop, Heuchler (Tartuffe) u. s. w. Aber schon unsere deutschen Klassiker vermochten nicht mehr, so allgemeine Typen hinzustellen und die Leidenschaften ihrer Personen haben alle individuelleres Gepräge.

Heute hat die Oper die allgemeineren Stoffkreise übernommen und vermag sie zu heben, wie es die Sprache kaum vermag; z. B. den Stoff der cavalleria rusticana und der Bajazzi, in denen blinde Leidenschaften italienischen Volkes wüten. Ähnlich steht es mit religiösen Gefühlen.

Daraus ergiebt sich für das historische Drama ferner, daß

sich vor allem nur solche Zeiten dafür eignen, in denen eine der unseren schon angenäherte Kultur vorhanden war, die bereits die feiner differenzierten Gefühle kannte, die uns noch übrig geblieben sind.

Der Dichter, das Kind seiner Zeit, muß im historischen Stoff etwas seiner Seele verwandtes finden können; nicht minder natürlich der Hörer. Prinzipiell ist es wiederum gleich, ob die Ideen des Dichters sich in Vergangenheit oder Gegenwart spiegeln; Ibsen [1]) bestätigt dies, wenn er sagt: „Der Ausgangspunkt für mich ist eine gewisse Stimmung, die nach Gestaltung verlangt; ob diese Stimmung in modernen oder in historischen Stoffen sich ausprägt, ist im Grunde gleichgültig, mir liegen nur gegenwärtig die modernen näher, während in jüngeren Jahren die historischen es mir angethan hatten." Wenn dies richtig ist, warum wählt man dann überhaupt noch historische Stoffe anstatt gleichzeitigen?

Ich könnte mit Ibsen antworten, weil es „Stimmungen" giebt, die sich besser in der Geschichte gestalten lassen, möchte es aber doch noch etwas anders ausdrücken.

Unwillkürlich sucht der Dichter für seine Idee (Stimmung) den bedeutendsten, schärfsten Ausdruck, die möglichst eindrucksvolle und bleibende Gestaltung. Das Bedeutende nun sieht man leichter in der Vergangenheit; was aus unserem Alltagsleben lohnt, dramatisiert zu werden, ist sehr schwer zu sagen. Es kann leicht vorkommen, daß die Idee des Dichters sich an historischen Gestalten besser realisieren läßt; anderseits erscheint ihm das Bedeutungsvolle seiner eigenen Zeit in ganz anderen Fragen zu liegen, als seinen Zeitgenossen. Oft vielleicht erscheint der Gegenwart höchst wichtig, was gar nicht die Entwicklungskeime, das Folgenschwer-Bedeutende einer Zeit in sich trägt; in der Geschichte übersieht man das besser.

[1]) In: Kaiser und Galiläer, Berlin, S. Fischer 1888. Einleitung von Otto Brahm, S. XV.

Im Gegensatz zu diesem Unterschied scheint mir die Behandlung des Stoffes aus der Geschichte weit schwieriger, als die eines modernen; ist dieser gut und beherrscht der Autor die Mittel, so steht nichts drittes hindernd dazwischen; beim historischen Stoff ist dies das historische Bewußtsein des Autors und der Hörer, die historischen Kenntnisse.

Endlich aber ist es wiederum schwerer, einem modernen Stoff eine dauernde Bedeutung zu verleihen; es ist durchaus möglich; wie z. B. Kabale und Liebe heute noch wirkt, kann auch Nora von Ibsen bleiben. Aber im allgemeinen veralten die Gegenwartsstoffe rasch; und ein standard work wird eher einmal ein historisches Drama, wenn es dem Dichter gelingt, damit Eindruck zu machen. Denn dies ist wiederum beim historischen Drama weit schwieriger, weil die Stoffe der Gegenwart dem Publikum bequemer liegen und darum von diesem leichter aufgenommen werden.

So halten sich Vorteile und Nachteile gleichsam die Wage; und es wird kaum je nüchterne Erwägung, sondern immer Neigung und Stimmung des Dichters entscheiden, ob er für seine Idee das alte oder das neue Gewand wählt. Prinzipiell, das möchte ich nochmal betonen, steht ihm dies auch nach der Konzeption der Idee noch frei; z. B. könnte man leicht eine moderne Medea konstruieren; eine moderne Kriemhild habe ich selbst auf der Bühne gesehen. Dies sind allerdings zeitlose Dramen; aber auch der Anfang des König Heinrich von Wildenbruch z. B. ist modern denkbar: Einem jungen Erben geschieht Gewalt von Mutter und Vormündern; auf der Schule wird er schlecht behandelt, sein Charakter verdorben; endlich mündig geworden, tritt er sein Erbe an, befreit sich von allen Fesseln und rächt sich an seinen Vormündern. Erst durch den Konflikt mit dem Papst wird das Drama zwingend zum historischen.

Durch die Wahl des historischen Gewandes erwachsen aber

dem Dichter ganz eigenartige Schwierigkeiten,[1]) welche die Stoffwahl bestimmen und beschränken und von denen ich zunächst eine mehr äußerliche hervorheben will.

Die bedeutenden und berühmten Männer und Ereignisse der Gegenwart kann der Dichter bekanntlich nicht zum Vorwurf nehmen, wenn er auf eine Aufführung seines Werkes nicht von vornherein verzichten will. Das ist kein Unglück, denn die früher geforderte Objektivität ist erst nach einem gewissen Zeitraum möglich. Schlimm aber ist, daß sich auch für vergangene Zeiten die verschiedensten Vorurteile, Bedenken und Rücksichten entgegenstellen, die dem Dramatiker die freie Stoffwahl erschweren. Einen Stoff, der nicht in irgend einem deutschen Bundesstaat aus irgend einem Grunde Anstoß erregt, wird man kaum ausfindig machen.

Ernst von Wildenbruch[2]) hat diesem Zustand einmal eine prachtvoll geschriebene Abwehr gewidmet, die ich am liebsten ganz abdrucken möchte. Ich begnüge mich, seine Proteste und Mahnungen positiv zusammenzufassen: eine Blüte des historischen Dramas wird erst möglich sein, wenn dem historischen Dichter dasselbe Recht zu teil wird, wie der historischen Wissenschaft. Was diesem recht ist, ist jenem billig, nicht mehr und nicht weniger. Auf Zeiten und Dinge, über die die Archive noch nicht geöffnet sind, mag er ruhig verzichten; schon die geschichtlichen Publikationen über Ereignisse der jüngsten Vergangenheit erscheinen oft verfrüht; jedenfalls muß die Wissenschaft erst vorarbeiten. Aber dem Dramatiker werden selbst Konflikte und Personen verschlossen, über die die Wissenschaft schon die äußersten Details publiziert hat, deren Einzelheiten die weiteste Verbreitung haben. Und diesen Erschwerungen der ohnedies schon schwierigen Aufgabe steht er machtlos gegenüber.

---

[1]) Ich erinnere, daß sich die ganzen Ausführungen, speziell aber die folgenden, auf das Bühnen-Drama beziehen; das Buchdrama ist frei und kann alle Stoffe behandeln.

[2]) Nationalzeitung, Berlin; 26. März 1896.

Ehe da nicht eine Änderung eintritt, wird die Stoffwahl zunächst durch äußere Rücksichten begrenzt; es giebt aber auch mehr innere, immanente Schwierigkeiten. Wenn ich im dritten Abschnitt betonte, das historische Drama wurzele in der Freude an der Geschichte des eigenen Volkes, so könnte man leicht den Schluß ziehen, die *Verherrlichung* einzelner berühmter geschichtlichen Persönlichkeiten sei das geeignete Feld, biete die besten Stoffe. Leider widerstreben dem die innersten Gesetze des Dramas; das Motiv einseitiger Verherrlichung ist recht *innerlich undramatisch*. Das Drama erfordert gebrochene Linien, Konflikte, für die Hauptfigur eine Mischung aus gut und böse, wie schon Aristoteles betonte. Freytag sagt:[1]) „Weder völliger Mangel an Wandelbarkeit, weder vollendete Reinheit, noch völlige Schlechtigkeit sind darstellbar, weil sie jede innere Bewegung ausschließen."

Nun sind ja in Wirklichkeit auch die berühmtesten Männer immer Menschen gewesen, also aus Gut und Böse gemischt. Aber die Empfindung der Nachwelt hat sie gleichsam „heilig" gesprochen, will an ihnen nur mehr das Vortreffliche, Bedeutende sehen — und macht sie damit dramatisch *unmöglich*. Diese idealisierende, glorificierende Gesinnung bezieht sich nicht etwa nur auf Karl den Großen oder Friedrich den Rotbart. Aus Luthers Leben z. B. ließe sich theoretisch schon ein gutes Drama machen; seine Wandlung vom Apostel zum Realpolitiker, seine Konflikte mit Fürsten und Bauern böten interessanten Stoff, mehr fast als sein Kampf mit dem Papsttum. Aber — niemand wird das auf der Bühne hören wollen; die Anhänger seiner Lehre nicht, weil sie das Böse, die Gegner nicht, weil sie das Gute in diesem Vollmenschen nicht sehen oder ertragen wollen. In Goethes Leben ist seine Stellung am Hofe, der Kontrast seiner Ehe dazu, seine innere Loslösung von Frau von Stein ein gegebener Dramenstoff — aber die Menge will Goethe bewundern, nicht in seiner Eigenart erfassen;

[1]) l. c. S. 50.

wer Goetheianer ist, würde sich ärgern, wer ihn nicht liebt, schadenfroh sein — beides zum Nachteil des Dramas. Unter den deutschen Fürsten sind manche hochinteressante, auch dramatische Konflikte hervorrufende Charaktere; aber ihre Nachkommen wünschen sie verherrlicht zu sehen, nicht als Menschen, mit Licht und Schatten, in ihrer Eigenart, erfaßt und beleuchtet. Diese Beispiele ließen sich leicht noch vermehren; jede schrankenlose Bewunderung, z. B. auch Bismarcks, Richard Wagners, Tolstoys u. a. wird, solange sie besteht, die Persönlichkeit für den Dramatiker unbrauchbar machen. Je mehr man da verherrlicht, um so *dramatisch* uninteressanter werden die Gestalten, die Konflikte äußerlicher und leerer. Es ist kein Zufall, daß wir kein gutes Lutherdrama besitzen, wohl aber Luther-Festspiele. Im *Festspiel*, das sich den Regeln des Dramas entzieht, liegt diese immanente Schwierigkeit nicht vor; leider fällt damit auch die eigentümliche dramatische Wirkung, die Aristoteles „Furcht und Mitleid" nannte, wir beliebig anders definieren können, hinweg; mag man ihren Kern philosophisch suchen, wo man will, immer wird sie an die dramatische Bewegung der Hauptperson geknüpft sein, die nur möglich ist bei einer Mischung aus Gut und Böse.[1]) Der Ausweg, berühmte Männer statuarisch und in ihrer Vortrefflichkeit gleichsam vergletschert in ein Drama von Zeitgenossen eingreifen zu lassen, ist kein Ersatz dafür, daß durch die Glorificierung dem Dramatiker ein Teil der bedeutendsten geschichtlichen Konflikte entgeht, die als „Edelmasse in den Steinmassen der Geschichte *da* lagert, wo das *geheime vertrauliche* Leben der Heldencharaktere beginnt."[2])

Ein kleiner Vorteil wäre es schon, wenn man die Bezeichnung „*Held*" des Dramas fallen ließe, und durch „Hauptperson"

---

[1]) Dies gilt ohne jede Änderung für *alle* Theorien von Gut und Böse, von Moral nnd Übermoral. Zu jeder Theorie giebt es den entsprechenden Gegensatz und damit die geforderte Mischung. Der absolute Übermensch wäre gleichfalls absolut undramatisch.

[2]) Freytag, l. c. S. 247.

erſetzte. Das Wort Held erweckt die völlig undramatiſchen Nebengedanken an etwas Vollendetes, abſolut Vorzügliches, Vorbildliches. Die wirklichen Helden waren alle Menſchen mit Schwächen und Fehlern, und nur darum konnte ſie der Dramatiker brauchen; dies gilt auch für ſcheinbare Ausnahmen. Selbſt Wilhelm Tell hat mindeſtens ſtarke Eigenheiten; daß er auf dem Rütli nicht mitſchwört, könnten ihm energiſche Patrioten, von ihrem Standpunkt mit Recht, vorwerfen. Wo Licht, iſt auch Schatten, und ohne Schatten ein Feſtſpiel, niemals ein Drama.

Eine Einſicht in dieſe dem Drama anhaftende Eigentümlichkeit, die kein Dramatiker ändern kann, wäre zu einer Blüte des hiſtoriſchen Dramas ebenſo nötig, wie eine Freigabe der Stoffe vom politiſchen, religiöſen, ſozialen u. ſ. w. Geſichtspunkt aus, wie ich ſie vorhin forderte.

Daß man mit der Hauptperſon (dem Helden) Sympathie empfinden ſoll, iſt eine gewiſſermaßen berechtigte Forderung des Hörers; noch richtiger, wenn man ſie umdreht: abſolut unſympathiſche Charaktere ſind als Hauptperſonen nur ſehr ſchwer zu verwenden. Man kann ſelbſt an Richard III. noch einzelne Züge herausfinden, die ſein Weſen erträglicher machen; und übrigens iſt es wohl der einzige faſt abſolute Böſewicht, der im Mittelpunkt eines hiſtoriſchen Dramas ſteht. Allein die Forderung der Sympathie darf nicht zur Forderung der Bewunderung werden; der gebildete Hörer wird auch mit dem gemiſchten Charakter Sympathie haben können, ſolange nicht das Abſtoßende überwiegt. Hier liegt ein ſeltſamer Gegenſatz zum gleichzeitigen Drama, in dem, wenigſtens teilweiſe, die abſtoßenden Charaktere bevorzugt werden. Müßte man hier für ein weniger plädieren, ſo muß man für das hiſtoriſche Drama betonen, daß der Hörer ſich angewöhnen muß, auch die Schattenſeiten zu ertragen, will er nicht der tiefſten Wirkungen des Dramas verluſtig gehen.

Gehört auch dieſe Schwierigkeit bei der Stoffwahl gewiſſermaßen zu den äußerlichen, außerhalb des geiſtigen Standpunkts

des Autors liegenden, so ist er an einer dritten ebenso stark beteiligt, wie sein Publikum. Sehr viele Konflikte, Motive, und die daraus resultierenden Handlungen sind wirklich veraltet, wie es Gegner des historischen Dramas so häufig zu unrecht von allen behaupten. In dem Fortschreiten der Menschheit bleibt sich das Tierische[1]) im Menschen ewig gleich, einem unwandelbaren Grundstoff der Chemie vergleichbar; nur das Geistige entwickelt sich. Von diesem sind die sog. Leidenschaften auch immer die gleichen; Liebe und Haß, Mitleid und Rache, Eifersucht und Neid u. s. w. Aber die Ideen, die Ziele, das geistige Niveau wechselt, erhöht sich; mit ihnen die Anschauungen, Vorurteile, Sitten und Gebräuche. Infolgedessen enthalten vergangene Zeiten ewiges und veraltetes nebeneinander; ebenso die das Leben spiegelnden Dramen.

In der Antigone des Sophokles ist die Grundidee der Handlung veraltet; das Verbot der Bestattung, wie das Opfer des Lebens für eine Handvoll Erde auf einen Leichnam erscheint uns ganz unverhältnismäßig. Ewig wahr und darum heute noch so lebendig, wie damals, sind die Charaktere, die Gefühle und Leidenschaften; darum wirkt Antigone als Ganzes fremd (im Stoff) und doch wieder vertraut und ergreifend. In Richard III. wirkt die massenhafte Schlächterei veraltet, die der Titelheld veranstaltet, um zum Throne zu gelangen. Ein Königsthron erscheint uns heute mehr als ein Amt, eine Würde mit Bürden, etwas Großartiges, aber nicht so schlechthin beglückendes, absolut begehrenswertes, daß man seine ganze Familie schlachten würde, nur um zu herrschen. Sobald man diese Idee der Herrschsucht (eine Leidenschaft, die sich heute mit der Beherrschung eines gewissen Kreises begnügt) hinnimmt, ist alles Übrige lebendig, ewig; mit denselben Mitteln wirkt die Herrschbegierde noch heute.

[1]) Ich nehme diese Begriffe so, wie sie meist gebraucht werden; philosophische Deduktionen gehören nicht an diese Stelle.

Solches wahrhaft *Veraltete* ist nun als Grundlage eines Dramas, als Hauptidee nicht mehr zu gebrauchen; zu Nebenwirkungen aber auch jetzt noch. Um dem Drama Milieu und Farbe zu geben, lassen sich gewisse Beschränktheiten und veraltete Züge noch sehr gut verwenden, ohne den Hörer zu stören; ein Restchen des im großen veralteten läuft vielleicht selbst in der Gegenwart in Aberglauben und Gebräuchen noch mit fort. Nur in der Hauptsache darf ein historischer Stoff nicht als völlig überwundener Standpunkt erscheinen; hier unterscheidet sich das historische Drama von Versuchen, die man *antiquarische* nennen könnte, in denen der Autor für alles, was einmal da war, auch Teilnahme fordert, *weil* er es nachweisen kann. Den Weg zur Bühne finden solche Produkte selten; da fehlt nicht nur dem Publikum, sondern auch dem Autor der sich fortspinnende Faden, der uns mit der Geschichte verbindet.

Ich habe in diesem Abschnitt nur drei Gesichtspunkte hervorgehoben, die den Dichter in der Stoffwahl *beschränken*, also die negative Seite der Stoffwahl, die die Anzahl der möglichen, guten und wirksamen Stoffe sehr einschränkt.

Wie solche zu finden sind, darüber hat Freytag an vielen Stellen seiner Technik Vortreffliches gesagt; ich wiederhole dies nicht und füge auch nichts Eigenes hinzu, weil ich der Ansicht bin, daß man historische Stoffe nicht *suchen* soll, darum auch nicht spekulieren, wie man sie findet. Einen Stoff in der Weltgeschichte suchen, wie ein Buch zum Lesen in einer Büchersammlung, ist völlig unkünstlerisch. Das Primäre muß und wird bei einem Dichter stets eine allgemein menschliche Idee sein, für die sich beim historisch gebildeten Dichter, dessen Hirn schon mit Geschichte erfüllt ist, ungezwungen die möglichen historischen Realisierungen der Idee einstellen; vielleicht gleichzeitig, keinesfalls *vor* der Stimmung, *vor* der Idee. Ich komme auf dieses Verhältnis noch im dritten Teile zu sprechen; eine Anweisung zur Aufsuchung historischer Stoffe — wie sie übrigens auch Freytag

nicht direkt giebt, wenn er sich auch den Autor manchmal als in Geschichtswerken blätternd vorzustellen scheint — erscheint mir nicht nur nutzlos, sondern auch verfehlt. Wem sich historische Gestalten und Bilder nicht mühelos, gleichsam gegen, jedenfalls ohne seinen Willen einstellen, der schreibe gleichzeitige oder zeitlose Dramen.

6. Charaktere und Handlung.

In der Überschrift dieses Abschnittes möchte ich zunächst das „und" betont wissen. Meines Erachtens kann man Charaktere und Handlung eines Dramas nur zu vorübergehender Betrachtung des einzelnen trennen; in Wirklichkeit sind sie durch unauflösliche Bande verknüpft. Wenn man Charakter- und Handlungsdrama unterscheidet, und damit auch nur sagen will, daß das eine oder andere überwiegt — so ist schon dies kaum haltbar. Nicht die Schärfe der Charakterzeichnung bedingt einen Mangel an Handlung, wie man wohl bei Unterscheidung sog. „Charakteristiker" unter den Dramatikern behauptet hat. Das mehr oder minder von Handlung hängt wesentlich vom Milieu ab, in dem das Drama spielt; je schärfer die Charaktere gezeichnet sind, um so mehr Möglichkeit einer bewegten Handlung.

Umgekehrt enthält das Handlungs- oder Fabel-(Intriguen) drama nicht deshalb häufig farblose Charaktere, weil dies organisch nötig wäre. Im Gegenteil, diese Art Dramen gewinnen um so mehr an Interesse, je schärfer die Charaktere gesehen sind. Z. B. im Glas Wasser von Scribe sind auch die Charaktere vortrefflich; und auf der anderen Seite hätten im Erbförster von Ludwig (den man zu den Charakteristikern zählt) die guten Charaktere den Dichter sicher nicht gehindert, eine bessere Handlung zu gestalten.

Nur soviel bleibt von diesen Unterscheidungen übrig, daß

die Begabung des einzelnen mehr nach der einen oder anderen Seite neigt; und daß die Romanen durchschnittlich mehr Talent für die Handlung, die Germanen mehr für die Charaktere haben. Das ist aber auch alles; dauernd wirksame Dramen müssen immer beides ausgebildet enthalten, weil eins vom andern abhängt. Wenn der Dichter das eine vernachlässigt, so ist das seine Sache; für eine ästhetische Betrachtung besteht jedes Drama aus Charakteren, die eine Handlung tragen, oder aus einer Handlung, in der sich Charaktere bethätigen; eins ohne das andere giebt lebensunfähige Werke, selbst im Lustspiel.

Was man unter „Charakter" versteht, darüber ist man sich ziemlich einig. Es genügt daher, darauf hinzuweisen, daß das Wort auch in einem besonderen Sinne gebraucht wird, wenn man sagt: dieser Mann ist „ein Charakter"; nämlich ein starker scharfer, ausgeprägter. Dazu könnte man sagen: es giebt im Leben und in der Dichtung Charaktere, deren Charakter darin besteht, daß sie keinen Charakter haben; z. B. Weislingen, Leicester. Charakter im dramatischen Sinne hat jedermann, auch der Dummkopf; hier gilt völlige Freiheit, auch für die Bühne.[1]) Dies ist eine wesentliche Errungenschaft der modernen Kunst, daß sie den Schatz verschiedenster Charaktere ungemein bereichert hat, und damit die Darstellungskunst und die Bühne.

Diese schließt heute gar keine Charaktere eo ipso aus, auch die halben, schwachen, unfertigen nicht; und das ist, besonders für die Nebenfiguren, ein großer Vorteil. Allerdings sind gewisse Charaktere nur sehr schwer darzustellen: allzu schweigsame — denn ein wesentliches Element der Bühne ist die Rede; sehr temperamentlose — denn man bringt sie in keine Aktion; und in jeder Weise unbedeutende — denn sie vermögen nicht zu interessieren. Aber das ist nichts Normatives und Ausschließendes,

[1]) So gilt z. B. Freytag, Technik, S. 18 heute absolut nicht mehr. Es frägt sich überhaupt nicht, was das Drama soll — nur was es kann — und das Können ist reicher geworden.

nur eine Hemmung; denn in der starken dramatischen Situation äußert sich auch der Schweigsame und Temperamentlose. Mit dieser Einschränkung der Schwierigkeit, manche Arten von Charakteren zu benutzen, kann man doch sagen: die Welt der menschlichen Charakterunterschiede steht dem heutigen Dramatiker völlig offen.

Nicht so klar ist leider, selbst in sachverständigen Kreisen,[1]) der Begriff Handlung des Dramas.

Der Regisseur und Schauspieler denkt bei dem Worte zunächst an die Benutzung von Requisiten und hat den — durchaus berechtigten — Wunsch, daß das möglichst häufig vorkomme, weil es das „Spiel", die Bewegung auf der Bühne, fördert und erleichtert. Nicht zum wenigsten deshalb sind lyrische Dramen auf der Bühne gefürchtet, weil der Darsteller darin meist nur zu reden hat und nichts zu „spielen". In diesem Sinne ist also Handlung wünschenswert, doch nicht absolut erforderlich; das beweisen zahlreiche moderne Dramen, die mit wenig oder ohne Requisiten auskommen. Allein das hängt wesentlich von dem Milieu ab, in dem das Stück spielt — je höher die Kulturstufe, je feiner die „Gesellschaft" oder der Lebenskreis — um so weniger Requisit.

Dies brauchte nicht hervorgehoben zu werden, wenn nicht die Begriffe thatsächlich so oft verwechselt würden. Man prüfe einmal auf diese äußerliche Handlung — nicht etwa die großen Kontraste, wie Sardousche Stücke und — die Iphigenie, sondern z. B. Schillers — Wallenstein. Im „Lager" lebhafte Bewegung, viel Requisiten. Aber in den folgenden 10 Akten eines Dramas, das in einem Soldatenlager im dreißigjährigen Krieg spielt: es wird kein Degen gezogen, außer von Illo im Rausch; niemand stirbt auf der Bühne; in den ganzen Piccolomini nur

[1]) Der verstorbene Intendanturrat Taubert, der lange Jahre am kgl. Schauspielhause zu Berlin die eingereichten Stücke prüfte, sagte mir einmal: „Auch im Tasso ist Handlung — gleich zu Anfang wird ein Buch überreicht!"

die Bankettſcene mit Requiſiten — und dennoch der volle Eindruck reich bewegter Handlung. Das äußere Spiel erleichtert alſo wohl die Darſtellung, iſt ein wirkſames Mittel, aber nicht der Kern der Sache. — Freytag definiert[1]) Handlung als die nach einer Idee angeordnete Begebenheit, deren Inhalt durch die Charaktere vorgeführt wird. Was iſt nun aber eine Begebenheit? Mit dieſem Wort kommt man auch nicht viel weiter. Die Handlung des Ariſtoteles ſcheint mir jedenfalls mit dieſem deutſchen Wort nicht getroffen zu ſein; denn die Hauptbegebenheiten bilden nicht den Inhalt der griechiſchen Dramen, ſondern liegen zum größten Teil davor. Viel eher möchte ich den Terminus „Begebenheit“ für die epiſche Handlung in Anſpruch nehmen, die jenes nicht enthält, und die ich als eine Art Reſervatrecht für das hiſtoriſch-epiſche Drama in Anſpruch nahm. Hier aber ſpreche ich nicht von dieſer Beſonderheit, ſondern von der „Handlung“ des Dramas überhaupt, die etwas allen Formen Gemeinſames ſein ſoll.

Klar iſt ja, daß eine äußerliche Begebenheit, die mit lebhaften Körperbewegungen verbunden iſt, als Zweikampf, Totſchlag, Mord, Selbſtmord, Hinſtürzen, zornige Gebärden, Schreien u. ſ. w. ſehr „dramatiſch“ ſind, d. h. die Bühnendarſtellung erleichtern und fördern — aber ſo äußerlich wird doch niemand mehr das Weſen des Dramas faſſen wollen, daß er darin den Kern ſähe. Nicht darum nennt man Taſſo und Iphigenie undramatiſch, weil nicht in jedem Akt geſtochen oder geſchoſſen wird, nicht am Ende ein paar Leichen umherliegen; da müſſen andere Gründe vorliegen.

Ich möchte zunächſt nachdrücklich auf zwei Begriffe hinweiſen, die längſt vorhanden, aber z. B. von Freytag nur gelegentlich benützt werden: Situation und Spannung.

Intereſſante Charaktere kommen in feſſelnde Situationen;

---

[1]) l. c. S. 24.

lebhafte Handlung erzeugt dauernde Spannung: das Lebenselement des Dramas sind spannende Situationen.[1])

Tasso und Iphigenie sind darum weniger (nicht un-) dramatisch, weil auch die Hauptcharaktere so gedämpft und abgeklärt angelegt, die Handlung so fein und mäßig geführt, das Milieu so geistig und ästhetisch ist, daß es zu einem scharfen Konflikt, zur spannenden Situation kaum (nicht: gar nicht) kommt. Iphigenie und Thoas, Tasso und der Fürst könnten noch ganz anders „aufeinanderplatzen," wenn es Goethe — gewollt hätte. Was dagegen die Shakespeareschen und Schillerschen Dramen vor allem anderen trägt, sind die außerordentlich spannenden Situationen in jedem Drama; als Typus einer solchen kann man z. B. von Shakespeare die Schauspielscene im Hamlet, von Schiller die Königinnenbegegnung in Maria Stuart, von Wildenbruch die Begegnung von Papst und Kaiser in Canossa bezeichnen; man wird sie aber in jedem wirkungsvollen Drama finden.

Ist dies richtig, so könnte man von hier aus Handlung im dramatischen Sinne so definieren: Handlung ist, was die Charaktere in spannende Situationen bringt.

Das kann eine Begebenheit, ein äußerliches Geschehnis sein; es wird es auch sehr häufig sein, speziell im historischen Drama, aber es muß es nicht. Viel äußere Handlung, die nicht zu spannenden Situationen führt, nützt im Drama nichts; auch nicht im historischen.

Kann der Dichter spannende Situationen ohne äußere Geschehnisse hervorbringen, so ist das für das Wesen des Dramas ebenso gut. Die spannende Situation ist die Hauptsache; dazu sind nötig Charaktere und Handlung.

Es ist klar, daß ich damit die Möglichkeit einer Situation, die tragisch angelegt ist, mag der Charakter sein, welcher er

[1]) Dramatische Situation ist natürlich immer eine bewegte Scene, also nicht in dem Sinne, wie man sagt: „er befand sich in einer unangenehmen Situation, seine Situation ist günstig ꝛc."

will, leugne und nur ſolche tragiſch gefährliche Situationen zugebe, die in Verbindung mit einem beſtimmten Charakter Unheil erzeugen. (Volkelt l. c. S. 297 ff.) Seine Beiſpiele zwingender, ſog. antinomiſcher Situationen überzeugen mich nicht. Daß Don Carlos die Königin immer noch liebt, iſt eben ſein Charakter; Antigone hindert ihr Charakter, der Antinomie zu entgehen, was Iſmene leicht gelingt, weil ſie keine leidenſchaftliche Natur iſt; Wallenſtein ſucht einen Ausweg, einen ſolchen, den er vermag zu gehen u. ſ. w. Für ſchmiegſame, paſſivere, weniger ſelbſtbewußte Menſchen giebt es immer und allemal einen Ausweg und es liegt immer an den Charakteren, wenn Situationen dramatiſche Verwicklungen (nicht nur tragiſche) erzeugen, niemals an dieſen allein. Wir ſehen im Leben täglich Menſchen Situationen erdulden, die leidenſchaftliche Charaktere zum Raſen brächten; alle Dulder, alle gleichgültigen, bequemen Naturen ſind vorwiegend undramatiſch; aber nicht alle Charaktere ſtemmen ſich eben gegen Widerſtände. Handlung und Situation zwingen ſie nicht dazu, wenn es der Charakter nicht thut.

Natürlich erzeugen auch Charaktere allein kein Drama, wenn die „Handlung" ſie nicht in Bewegung ſetzt; darum kann man ebenſowenig das Drama von den Charakteren allein ableiten; wie dies z. B. Gartelmann[1]) thut. Mehr über dieſen Punkt gehört in eine Technik des Dramas; allein dieſe Erörterung war ſpeziell beim hiſtoriſchen Drama nicht zu umgehen, weil gerade hier das Wort ſo häufig mißbraucht wird. Man kann ja äußere und innere „Handlung" unterſcheiden, auch den Terminus „Fabel des Dramas" benutzen — wenn man nur im Auge behält, daß weder Handlung (Fabel) noch Charaktere allein ſpannende Situationen erzeugen, die das Rückgrat des Dramas ſind.

Zu der (einheitlichen) Idee, von der ich im 4. Abſchnitt ſprach, würde ſich dieſer Begriff von Handlung ſo verhalten, daß

[1]) Dramatik. Berlin, S. Fiſcher 1892.

sie sich nicht zu decken brauchen und speziell im historischen Drama es häufig nicht thun. Die Idee des Wilhelm Tell geht über diesen „Helden" hinaus; aber die Handlung, die im Verein mit dem Charakter die spannenden Situationen und großen dramatischen Momente erzeugt, ist die Vergewaltigung dieses Einzelnen durch Geßler und ihre Folgen. Das Stück ist trotzdem mit Geßlers Tod nicht aus, weil die Idee noch nicht zu Ende geführt ist. Das Rütli rechne ich dagegen zu denjenigen Begebenheiten, die der epische Charakter des historischen Dramas mit sich bringt und die diesem eigentümlich sind.

Weiter ist aber für das historische Drama nötig, nochmals speziell auf das Verhältnis von Charakteren und Handlung zur Geschichtswissenschaft einzugehen; denn Freytag, der soviel Feines und Treffliches über das Drama sagt, konstruiert hier gerade einen Unterschied von Charakteren und Handlung. Nachdem er dem Dichter (S. 14) unumschränkte Freiheit zugestanden, verlangt er dennoch Studium der Geschichtsquellen (S. 237 u. a. a. O.), führt dann aber (S. 230 ff.) aus, daß die frei erfundene Handlung des Dramas die geschichtlich gefundenen Charaktere umforme. Diese Partien, die nicht zu den klarsten des Buches gehören, scheinen doch zu ergeben, daß Freytag nur für die Charaktere, nicht aber für die Handlung, eine Berücksichtigung der Geschichte verlangt; wenn dann aber die „Handlung" die Charaktere wiederum ändert, so bleibt schließlich wirklich scheinbare Unumschränktheit übrig.

Aus dem vorigen Abschnitt ist klar, daß ich dem nicht zustimmen kann; will man sich zu der Forschung in ein Verhältnis setzen, so muß man damit Ernst machen, sonst zerfließt es in nichts.

Andererseits ergiebt das soeben Gesagte, daß ich eine prinzipielle Trennung von Charakteren und Handlung nicht zugeben kann; beide erzeugen zusammen das Drama, also muß man bei beiden Rücksicht auf das historisch Mögliche nehmen, oder gar

nicht; dann lasse man aber die historischen Namen weg. Aus Freytags Bemerkungen, obwohl er immer die „Klassiker“ anführt, ergiebt sich logisch doch nur das Kostümstück, nicht das historische Drama. Man gestatte mir, ein Beispiel aus eigener Erfahrung[1]) zu wählen, um zu zeigen, wie ich das meine, und daß Handlung und Charaktere nicht zu trennen sind. Die „Handlung“ meines Dramas „1812“ ist wesentlich der Gewissenskonflikt des Generals York, der dem Befehl des Königs entgegen mit den Russen eine Konvention schließt. (Die Idee geht darüber hinaus.)

In einem zeitlosen Drama mit „ein Feldherr“ und „ein König“ war die gegebene Scene für den vierten Aufzug die Auseinandersetzung zwischen Feldherr und König, das Aufeinanderplatzen ihrer Charaktere, die spannende Situation, kurz gerade das, was ich vorhin entwickelte. Die Geschichte weiß von einer solchen Unterredung unter dem Druck der Erregung nichts; als König Friedrich Wilhelm III. den General York in Potsdam wiedersah, war der Erfolg seiner That schon gesichert, und nur vorher hätte sie dramatischen Wert gehabt. Geographisch war sie auch unmöglich, denn York war in Königsberg, der König in Berlin, dann in Breslau, und vor den „Aufruf“ in Breslau mußte sie fallen.

Aber in einem zeitlosen Drama wäre sie unbedingt der Höhepunkt des Stückes geworden; man kann sich denken, daß ich sie nicht leichten Herzens verloren gab, und durch eine Scene mit Stein gleichsam zu ersetzen suchte. Ich that es erst dann, als ich mir klar wurde, daß sie auch nach der Seite der Charaktere hin unmöglich war. Die historischen Charaktere Yorks und des Königs mußten von Grund aus verändert werden, um diese Scene zu gestalten, nämlich wirksam zu gestalten. Ich kann dies hier nicht in allem Detail ausführen; wer es nicht nachprüfen will,

[1]) Ich thue es mit vollem Bewußtsein, wie im dritten Teil, daß man es mir zum Vorwurf machen wird; allein es betrifft Dinge, die man nur bei eigenen Arbeiten sich so klar bewußt wird.

mag es mir ruhig glauben. Dieſer König und dieſer General konnten keine große Theaterſcene zuſammen aufführen; dazu war außerdem der patriotiſche Boden zu gemeinſam, der Ungehorſam Yorks zu wenig prinzipiell, die Beurteilung der That hing zu ſehr von ihrem Erfolg ab u. ſ. w.

Nun kann man logiſch folgern, daß man ein ſolches Drama lieber nicht ſchreiben ſolle, in dem Handlung und Charaktere eine Hauptſcene verhindern; das gebe ich zu. Will man es aber, und mit der hiſtoriſchen Möglichkeit, wie ich ſie im zweiten Abſchnitt entwickelt habe, Ernſt machen und nicht Spiel treiben, ſo muß man ſelbſt auf große Wirkungen verzichten, und zwar bei Charakteren und Handlung. Das dort Geſagte wäre alſo dahin zu erweitern: „im hiſtoriſchen Drama müſſen die Situationen (entſtehend aus Charakteren und Handlung) hiſtoriſch möglich ſein.“

Zur poſitiven Begründung dieſes Satzes gelangt man nur bei genauer Kenntnis der Geſchichte im einzelnen Falle; zur negativen kann ich die Kritik Schillers „Über Egmont“ anführen. Er entwickelt vortrefflich, wie die hiſtoriſche Thatſache, daß Egmont dableibt, viel beſſer motiviert wäre durch die hiſtoriſche Wahrheit, daß er verheiratet war und die Rückſicht auf ſeine Familie ihn weſentlich von der Flucht abhielt. Goethe behielt die hiſtoriſche Handlung zu einem unhiſtoriſchen Charakter; das wirkt nun auf beide; die Handluug wird unklarer und der Charakter nicht minder. Denn in der Geſchichte wie im Leben reſultieren die Handlungen aus den Charakteren; beide geben das Leben, das Drama, wie Kette und Einſchuß das Gewebe.

Ein Satz dieſer Schillerſchen Recenſion ergiebt zugleich ſcharf und klar, daß ich für das hiſtoriſche Drama unſerer Zeit und der Zukunft mehr hiſtoriſche Treue verlange, als Schiller. Er ſagt: „die hiſtoriſche Wahrheit . . . ., die der dramatiſche Dichter allerdings hintanſetzen darf, um das Intereſſe ſeines Gegenſtandes zu erheben, aber nicht, um es zu ſchwächen.“ Dies würde ich

ergänzen mit: „und auch dann nicht, wenn er die historische Möglichkeit verletzen muß, denn es wird sich an Charakteren und Handlung rächen."

Darum muß ich diese negative Begründung noch durch ein zweites Beispiel aus unserer Zeit ergänzen, das sich, wie Schillers Recension, gegen ein Meisterwerk richtet; es geschieht mit der gleichen Hochachtung, von der auch jene durchdrungen ist. In seinem König Heinrich motiviert Wildenbruch den Entschluß zur Fahrt über die Alpen (nach Canossa) ausschließlich mit menschlichen Motiven (II. Akt, 2. Scene) in einer Scene, die im Anfang Herrliches enthält. Es steht geschichtlich absolut fest,[1]) daß Heinrich sich vor Gregor beugte aus religiösen (menschlichen) und politischen Motiven. Weder das eine allein, noch das andere allein; das kommt auch im dritten Akt sofort zu Tage. Die zweite Hälfte jener Scene bot nun Gelegenheit genug, die politische Klugheit anzudeuten;[2]) Wildenbruch hat es unterlassen, und an dessen Stelle mit kühnem Anachronismus die Weihnachtsbäume der Kinder substituiert.

Von Schillers Standpunkt aus kann man sagen: er hatte recht, weil er „das Interesse seines Gegenstandes erhebt", wenigstens für viele im Publikum. Vom Standpunkt dieses Buches aus muß gesagt werden: es ist schade, daß er es unterließ, weil es Charakter und Handlung schädigt. Der Charakter wird nicht nur unhistorischer, sondern auch kleiner, und die Handlung des dritten Aktes (gegen den Schluß) unwahrscheinlicher.

Das Schlußergebnis ist leicht zu ziehen: will man mit dem historischen Drama Ernst machen — und Wildenbruch will das ohne Zweifel — so ist eine solche Änderung bedenklich, zumal wenn man nun nicht, wie Goethe im Egmont und Wildenbruch im Heinrich durch soviel Schönes und Großes sie vergessen machen

[1]) z. B. Giesebrecht, deutsche Kaiserzeit. Bd. III, 1 (1868) S. 382 ff.; auch Freytag l. c. S. 252.

[2]) z. B. bei der Stelle S. 108 oben.

kann. In diesem Falle bleiben ja die Werke trotzdem; aber theoretisch muß auch bestehen bleiben, daß die geschichtlichen Charaktere die geschichtlichen Handlungen machen und eines vom anderen abhängt.

Ich persönlich bin sogar überzeugt — was sich natürlich nicht beweisen läßt — daß auch poetisch genommen die besten Konflikte in dem von der Geschichte gegebenen stecken, wie die besten Charaktere; mit einem Wort, daß die Poesie durch solche Gebundenheit keinen Schaden leidet. Freilich nur in den Hauptlinien, in den Hauptfiguren; darauf wird der nächste Abschnitt eingehen. Man könnte nur sagen, daß Stoffe, die dem Dichter möglichste Erfindungsfreiheit lassen, ihn nicht allzusehr einengen, vorzuziehen sind. Wo aber solche zu finden, läßt sich theoretisch nicht auseinandersetzen.

---

7. Nebenhandlung, Nebencharaktere, Nebenmotive.

Im Bisherigen ist eine stillschweigende Voraussetzung gemacht, die aber noch einiger Ausführung bedarf. Das Gesagte gilt nur von den Hauptteilen der Handlung, und den führenden Charakteren — daß ein Drama in allen seinen Teilen historisch sein solle, wäre eine ganz unerfüllbare Forderung.[1]) Wie es schon unmöglich ist, rein aus geschichtlichen Thatsachen eine spannende Handlung zu gestalten, ohne diese umzuformen, zusammenzulegen und zu ergänzen, so erfordert der architektonische Bau eines Dramas in Bezug auf Personen und Situationen noch weit größere Freiheit.

Eine der Hauptwirkungen des Dramas besteht in dem Spiel der Kontraste; zu den einzelnen Eigenschaften der Haupt-

[1]) Volkelt l. c. S. 189 diskutiert gar die Forderung, daß alle Figuren einer Tragödie tragisch sein sollen! Soweit entfernt sich die Ästhetik oft von Natur und Leben!

figuren stehen die anderer Nebenfiguren im Widerspruch; dadurch entstehen Konflikte oder wenigstens Gegensätze, Licht und Schatten, Avers und Revers der Medaille.

Die Forderung künstlerischer Objektivität ist am meisten in denjenigen Dramen erfüllt, in denen die Kontraste lebhaft empfunden sind und bis ins Kleine durchgeführt. Darin erscheint mir besonders Maria Stuart als Muster; hier ist Schillers Technik auf dem Höhepunkt. Die Personen bilden lauter Kontraste: die Königinnen, Lester und Mortimer, Burleigh und Shrewsbury, aber auch Lester und Burleigh u. s. w. Uebrigens findet man das Arbeiten mit Kontrastfiguren in allen bedeutenden Dramen.

Diese nötigen Figuren kann nun die Geschichte nicht liefern, wann und wie (zu welcher Scene) man sie gerade braucht. Um im Beispiel zu bleiben, so war der historische Shrewsbury vielleicht ein kalter Intriguant, wie Burleigh; der historische Wächter der Maria eine Kreatur Burleighs u. s. w. Hier muß der Dichter der Komposition, dem Aufbau und der Gliederung zuliebe, das Recht haben, nach seinem Bedürfnis frei zu schalten. Vermag die geschichtliche Forschung schon die Charaktere der Hauptfiguren oft nur ungenügend zu erhellen, die der Nebenfiguren läßt sie ohnehin häufig im Dunkeln. Und wenn auch nicht — die Verletzung dieser historischen Wahrheit wiegt den Nutzen nicht auf, den die Kontrastwirkungen dem Dramatiker geben.

Nur darf eine frei erfundene und gestaltete Figur, hineingestellt zwischen historische Figuren, diese nicht an Bedeutung herabdrücken. Dafür ist ein treffliches Beispiel der Cethegus in Dahns historischem Roman: „Ein Kampf um Rom." Man empfindet, daß diese Figur unmöglich ist; denn hätte er damals eine so bedeutende Rolle gespielt, so müßte die Geschichte von ihm so gut zeugen, wie von den longobardischen Königen.

Was von den Neben-Charakteren gilt, bestätigt sich bei der Nebenhandlung. Selbst die am strengsten historisch gesehenen

Charaktere kommen im Lauf des Dramas in Situationen, die unhiſtoriſch ſind; dies wird ſogar häufig oder ausſchließlich der Fall ſein z. B. bei Feldherren, die man nicht immer in ihren Schlachten, bei Gelehrten, die man nicht während ihrer Arbeit, bei Künſtlern, die man nicht während ihres Schaffens darſtellen kann u. ſ. w. Der Rahmen des „hiſtoriſch Möglichen“ iſt für die Handlung jedenfalls viel weiter als für die Charaktere; ſind für dieſe gewiſſe Linien von der Forſchung vorgezeichnet, ſo kann die Geſchichte niemals alle Situationen erſchöpfen, in die ein Menſch in ſeinem Leben gekommen iſt und kommen konnte. Weiß man vielleicht auch genau, was in einer großen bekannten Scene geſagt worden iſt — tauſende von Scenen bleiben immer übrig, die derſelbe Charakter erzeugen kann, und von denen man nichts weiß. Ebenſo ſteht es mit den Nebenmotiven. Sind auch zahlreiche Motive einer hiſtoriſchen Perſon bekannt, und ſoll man dieſe nach dem Erörterten nicht mutwillig verändern, ſo giebt es noch immer bei der Vielſeitigkeit der menſchlichen Anlage Seitengänge des Geiſtes genug, die daneben beſtehen können. Z. B. in dem oben angeführten Beiſpiel aus Wildenbruchs König Heinrich. Die Art, wie Heinrich in der gedachten Scene die Größe ſeines Weibes erkennt und daraus den moraliſchen Mut der Selbſtüberwindung ſchöpft, widerſpricht in keiner Weiſe dem hiſtoriſch Möglichen und durchaus nicht der von mir gewünſchten Einführung des feſtſtehenden Motivs politiſcher Klugheit. Der Menſch handelt ſehr ſelten aus einem Motiv ausſchließlich, beſonders nicht bei wichtigen Entſchlüſſen; da hängt ſich meiſt Gewicht an Gewicht. Heinrich konnte das politiſche Motiv aufnehmen, dann abweiſen; dazu kam das Nebenmotiv von Seite Berthas; und Politik, Reue und Liebe zuſammen erzeugten die That. Jedenfalls wird dadurch klar, was ich unter Nebenmotiven verſtehe und wie groß der Spielraum iſt, der auch dem hiſtoriſchen Drama noch immer bleibt.

Eine ganz spezielle Art von Nebenhandlungen und Nebenmotiven sind die Liebesscenen in historischen Dramen; und das geläufigste Beispiel, das sich geradezu aufdrängt, Max und Thekla im Wallenstein. Auch das ist klar, daß wesentlich die Kontrastempfindung dazu führt, solche Nebenhandlungen zu schaffen; nicht nur Max ist Kontrast zu Wallenstein und Octavio, sondern auch Thekla zu Wallenstein (seine Ahnungslosigkeit und ihre sofortige Ahnung des Unglücks: „es geht ein finstrer Geist durch unser Haus", schon im dritten Akt der Piccolomini), und Gräfin Terzky. Nur um eine „Liebesgeschichte" in seinem Drama zu haben, hat Schiller Max und Thekla nicht hineingedichtet. Aber es ist bestritten worden, ob der Charakter des Max historisch möglich ist, aus jener Zeit, aus dem „Wallensteinschen Lager" heraus denkbar. Man sieht, der Gesichtspunkt des Möglichen ist bereits von anderer Seite geltend gemacht worden, wenn auch nicht als Norm aufgestellt; es ergiebt sich aber daraus, wie auch die Nebenfiguren und Nebenhandlungen von ihm aus betrachtet und geprüft werden müssen.

Bezüglich des Max halte ich die Frage für unentschieden; es ließe sich geltend machen, daß starke Eindrücke oft das Übereinstimmende, oft aber das gerade Gegenteil erzeugen; das Homogene oder den Kontrast. Eine sittenlose Zeit kann gerade durch Reaktionswirkung einen sittenreinen Charakter erzeugen; ein Feldlager einen ästhetischen Jüngling, eine materielle Zeit einen Idealisten. Selbst in Shakespeare findet sich ähnliches; z. B. König Heinrich VI. inmitten der blutigen Rosenkriege; auch das Söhnchen des Götz bei Goethe gehört hierher. — Noch in anderer Hinsicht aber können Liebesscenen und Motive im historischen Drama aus dem Bedürfnis innerer Kontraste entstehen. Wo nicht zwei gleichwertige Männer oder Frauen gegeneinander stehen, oder ein Mann oder eine Frau gegen eine ebenbürtige äußere Macht oder Einfluß, mit einem Wort, wo dem Kontrastbedürfnis nicht vom übrigen Stoff genügt wird, ist

die Einführung von Liebesmotiven Bedürfnis. Z. B. in der Jungfrau von Orleans; im Egmont (von Schillers Kritik *abgesehen*, so wie er nun einmal ist), sehr glücklich besonders im Fiesko. (Imperiali und Gräfin, vielleicht mit Ausnahme des Todes der letzteren.) Dagegen würde wohl niemand trauern, wenn uns Schiller im Tell die Liebe von Bertha und Rudenz erlassen hätte. Dies führt auf die leider nicht zu widersprechende Thatsache, daß häufig Liebesscenen in historische Dramen eingefügt wurden, nur weil das Publikum solche gerne sieht. Wenn ich das von Max und Thekla entschieden bestreite, weil sie, selbst wenn sie weniger hervorleuchteten, organisch mit dem Ganzen verknüpft sind — ohne die Liebe wäre Max' Konflikt schnell entschieden — so kann ich das leider nicht von Rudenz und Bertha, die mit der Erhebung der Schweiz, wie mit Tell recht wenig zu thun haben. Kontrastwirkung hat der Dichter *auch hier* gesucht, aber eine unnötige.

Hier bedeutet Grillparzers Ottokar und vor allem Wildenbruchs Kunst einen entschiedenen *Fortschritt*. Maßvoll und taktvoll führt er die Liebe als Nebenmotiv ein, wo sie hingehört und hinpaßt und stört niemals die Haupthandlung dadurch. Es muß entschieden verlangt werden, daß mit der schlechten Angewöhnung, um *jeden Preis* die Liebe in einen historischen Stoff zu pfropfen und zu pressen, gebrochen wird; und dies ist durch die genannten Dichter schon energisch angebahnt.

Wo es ohne Zwang möglich ist und sich mit Charakteren und Handlung verträgt, wird der Dichter um so lieber und freudiger die Liebe in die strengen Maschen der Geschichte einflechten, als er dadurch das ewig Weibliche auch in den Darstellerinnen für sein Lebensbild gewinnt. Nicht immer spielen Frauen aktive Rollen bei geschichtlichen Ereignissen und doch wird Dichter wie Publikum nur höchst ungern ihrer Mitwirkung entsagen. Aber hat dieses im König Heinrich und Ottokar schon Dramen mit „ganz wenig" Liebe hingenommen und ertragen,

so müßte es auch einmal ein historisches Drama ganz ohne Liebe hinnehmen — vorausgesetzt, daß der übrige Stoff interessant und stark genug ist. Wilhelm Tell z. B. könnte ich mir sehr gut denken, auch wenn Bertha und Gertrud wegblieben; Hedwig und Armgart sind mit der Handlung verflochten; die „Maltheser" von Schiller waren augenscheinlich ähnlich als reines Männerdrama angelegt. Doch wird dies natürlich immer die Ausnahme bilden; niemals die Regel; als Kontrastwirkung könnte ja einmal ein Frauendrama ohne Männer geschrieben werden. Jedenfalls erfordert die Nebenhandlung bei Liebesscenen zwar meist wenig Rücksicht auf die Urkunden der Geschichte, die darüber oft schweigen — aber desto mehr Takt und Rücksicht auf die allgemeinen Zeitumstände und die historische Handlung der Hauptpersonen.

---

8. Das Tragische abhängig vom Historischen.

Wenn ich im dritten Abschnitt eine Gleichberechtigung für optimistische und pessimistische Weltanschauung im Drama gefordert habe, so liegt es mir fern, zu verkennen, daß das Tragische in der Dichtung eine ganz hervorragende Rolle gespielt hat und eine eigenartige Stellung auch verdient. Es scheint mir nur bisher häufig eine einseitige Würdigung und Bevorzugung des Pessimistisch-Tragischen stattgefunden zu haben; läßt man das Nichttragische gelten, so kann man unbefangen jenem eine besondere Wirkung auf den menschlichen Geist zugestehen. Johannes Volkelt[1]) hat die Abhängigkeit des Tragischen von der Weltanschauung u. s. w. (besonders im 3. und 17. Abschnitt) klargelegt; ich möchte darauf hinweisen, wie sehr es auch von der

[1]) Ich zitiere ausschließlich dieses Werk (Ästhetik des Tragischen), weil es eine Art Compendium ist, mit großer Übersicht der ästhetischen und poetischen Litteratur geschrieben. Man findet darin auch die wichtigsten Ansichten anderer Ästhetiker berücksichtigt und zitiert.

Geschichte im weitesten Sinne, besonders der Kulturgeschichte, beeinflußt wird. Das zeigt sich gerade beim historischen Drama, wo dasselbe zugleich eine Tragödie ist. Im zeitlosen Drama kommt nur das rein Tragische zur Geltung, das Tragische des inneren Kampfes; ja ich möchte behaupten, daß die Blüte des Tragischen sich am reichsten in zeitlosen Dramen entfaltet; das entspräche auch der von mir behaupteten freudig bejahenden Grundstimmung historischen Dichtens, selbst wenn die Hauptperson untergeht.

Daß der äußere Untergang, der Tod, der Hauptfigur von kulturgeschichtlichen Umständen abhängt, ist klar. In Zeiten, wo man den überwundenen Gegner gleich köpfen, erschießen oder morden läßt, wie z. B. in den Königsdramen, erscheint manches tragisch, was es gar nicht ist.[1]) Ich kann Percy, den Heißsporn, beim besten Willen nicht tragisch nehmen. Er ist mit sichtlicher Liebe vom Dichter gezeichnet, wirkt als sympathischer Held, seine Partei (nicht etwa seine Idee) unterliegt und er fällt im Kampf. Fiele er nicht auf dem Schlachtfeld, so würde er von den Siegern umgebracht werden. Sein Ende ist das eines unterliegenden, aber nicht tragischen Helden. König Heinrich VI. ist sympathisch in ganz anderer Weise; es liegt Tragik darin, daß ein einfach guter, dem Morden abgeneigter Mensch in einer

[1]) Die Rohheit einer Zeit und eines Charakters erleichtert überhaupt das Dramatische, nicht nur das Tragische (im gröberen Sinne), wenn z. B. Freytag den Othello „gewaltiger" nennt als Kabale und Liebe, so kann man dies Wort ruhig durch „roher" ersetzen, ohne Shakespeare zu tadeln, daß er ihn schuf. Aber es ist eine Verwechslung der Begriffe, wenn man ihn darum gar lobt; das hängt ganz vom Milieu ab. Der rohe, ungebildete Mohr kann sehr gut die für schuldig gehaltene Frau gleich erdrosseln; Schiller läßt noch einen Major im gleichen Falle seiner Geliebten Gift mischen; in dem Milieu unserer Zeit würde man beides nicht mehr ertragen und erträgt es bei Shakespeare und Schiller, weil man — historisch sich in eine rohere Zeit zurückversetzt, obwohl beide Stücke keine historischen Dramen im Sinne dieses Buches sind. Die Eifersucht eines modernen Majors kann ebenso „gewaltig" sein, als die des Mohren; nur wird er dann zunächst den Verführer zu finden und zu töten suchen, nicht aber die schuldige Gattin im Bett erdrosseln.

Zeit König iſt, in der ſich alles, um den Thron zu erringen, bekämpft. Aber dieſe Tragik iſt nicht ſcharf betont; und ſein Tod iſt wiederum nicht tragiſch. Er verliert den Thron, den er gar nicht begehrt, und würde ruhig im Stillen ſterben, wenn nicht Richard ihn ziemlich zwecklos ermordete; ſein Tod iſt alſo keine Folge der ihm zugeſprochenen Tragik. Ebenſowenig ſind die übrigen Opfer Richards III. ſchon deshalb tragiſch, weil ſie ermordet werden; der Tod iſt in ſolchen Zeiten eben leicht zu „befahren".

Das kann man an Ottokar von Grillparzer ſehen: Rudolf von Habsburg hätte ſeinem überwundenen Gegner niemals das Leben nehmen laſſen, ja er verbietet es ausdrücklich; darum muß ihn Merenberg erſchlagen. Die Zeit und der Charakter des Gegners ſind eben mildere; Ottokar wäre freilich tragiſch, ſelbſt wenn er nicht ſtürbe, ſondern nur endgültig unterläge, weil er ſeine Idee der Herrſchaft an Rudolf abtreten muß.

Gerade im Hiſtoriſchen muß man alſo dem Tragiſchen gleichſam *ſcharf auf die Finger ſehen*; je mehr das Töten zu den angenehmen Gepflogenheiten einer Zeit gehört, um ſo eher täuſcht ein gewaltſames Ende über die tragiſche Bedeutung des Untergangs. Aber dies trifft doch nur die äußere Seite der Sache; zur Vertiefung gehe ich auf Volkelts *Definition* des Tragiſchen zurück, die mir S. 155 zuſammengefaßt erſcheint: „. . . wo ein großer Menſch durch ſeine Größe in leidvolles Schickſal und Untergang gerät und auf dieſe Weiſe uns den Weltzuſammenhang in furchtbarem Lichte zeigt."

In dieſer Definition, dem Ergebnis eingehender Unterſuchung, iſt zunächſt der Begriff „groß", „Größe" relativ und abhängig von der Geſchichte. Das zeigt ſich ſofort in dem Buche ſelbſt, wo Volkelt als *Beiſpiele* des Tragiſchen in dem Beſtreben nach Vollſtändigkeit zahlreiche Figuren nennt, denen man das Prädikat „groß" doch nur äußerſt gezwungen verleihen kann, z. B. Kleiſts Käthchen, Ibſens moderne Frauengeſtalten, andere

moderne Romanfiguren u. ſ. w. Hier müßte man das Wort „bedeutend", „aus ſeinem Kreiſe hervorragend", „ungewöhnlich intereſſant" anwenden, um unſerem Sprachgebrauch zu entſprechen. [1])

Größe iſt etwas ungemein *Relatives*; ſie hängt nicht nur von der Zeit, ſondern auch von der Umgebung, dem Milieu ab, in dem ſie auftritt. Ich will gar nicht darauf fußen, daß ſich bei genauerem Zuſehen vieles von vermeintlicher Größe in eine Summe ebenſo großer Menſchlichkeit und Schwäche auflöſt — es bleiben noch große Männer, auch bei kritiſcher Betrachtung, übrig und an ihnen iſt, wenn auch nicht alles groß, doch immer noch genug Größe, um ſie zu bewundern. Allein das hiſtoriſche Drama wäre zu bedauern, wenn es ſich nur mit den „Großen" beſchäftigen dürfte; ja ich bezweifle ſtark, daß ſelbſt zum Eindruck des Tragiſchen Größe nötig iſt. Jedenfalls aber nur eine relative; denn abſolute Größe giebt es gar nicht.

Als Beiſpiel wähle ich Richard III. In einem modernen Drama wäre dieſer Charakter ein einfaches Scheuſal ohne jede Größe, gehörte ins Zuchthaus und käme auch dahin. Man denke ſich einen König von Sachſen oder Württemberg, der *heute* alle ſeine Verwandten umbrächte, um auf den Thron zu gelangen und frage ſich, ob man ihn „groß" nennen würde. — Selbſt in einem zeitloſen, phantaſtiſchen Drama wäre Richard einfach widerwärtig und abſtoßend; dieſe Gefahr liegt ſogar bei Shakeſpeare nahe, wenn man dieſes Drama für ſich allein betrachtet und von Heinrich VI. loslöſt, mit dem es organiſch zuſammenhängt.

Groß erſcheint Richard — auch mir — aber *nur* im hiſtoriſchen Drama, *nur* im Rahmen des Cyklus der Königsdramen, *nur* auf dem Hintergrund ſeiner Zeit, im Milieu dieſer Thronkämpfe. Er iſt der Vollender, Vollſtrecker, der die Sache ſo auf die Spitze treibt, daß ſie umbiegt; der den Boden pflügt, auf

[1]) Wirkt Gretchen *ſelbſt* im Fauſt nicht in hohem Maße tragiſch; iſt bei ihr eine Größe, als die der Liebe und Hingebung?

dem dann Heinrich VII. Saaten des Friedens erntet. Dieſe Art Größe und dieſe Art Tragik ſind nur auf hiſtoriſchem Boden möglich und die Tragik, wie die Größe, kein Wert an ſich, ſondern abhängig von Raum und Zeit.

Dieſem Beiſpiel ließen ſich noch zahlreiche anfügen; ſo iſt Napoleon I. als franzöſiſcher Kaiſer groß nur auf dem Hintergrund der Revolution, als deren Vollender und Teſtamentsvollſtrecker (im negativen Sinne). Als Welteroberer iſt er von zweifelhafter Größe, mehr ein Phantaſt und Zerſtörer. Im Sinne der Friedensliga, in einem Milieu eines ſchon geordneten, blühenden Staatsweſens iſt er überhaupt nicht groß.

Dies iſt richtig, man müßte denn den Begriff „Größe“ auf den „hervorragender Begabung, glänzender Geiſtesanlagen u. ſ. w.“ abſchwächen; dieſe kommen natürlich der Individualität an ſich zu und ſind nicht abhängig von der Geſchichte.

Aber ich finde, daß man das Wort ſo nicht gebraucht. Das würde z. B. eine Studie ergeben, welchen Fürſten und Staatsmännern der Geſchichte man das Prädikat „groß“ allgemein zuerkannt hat. Neben der nötigen Bedeutung des Charakters ſpielt da immer der Erfolg, die Bedeutung für das Allgemeine, das Milieu mit; man will nicht behaupten, daß dieſer Charakter alle ähnlichen abſolut überrage, ſondern daß die ihm beſchiedene Wirkſamkeit eine dauernde, ungewöhnliche, große war. Zur „Größe“ ſchlechthin gehört ein bedeutender Charakter, aber auch Glück und Erfolg.

Um noch ein modernes Beiſpiel zu geben, das auch Volkelt mehrfach zitiert, ſo iſt Brand bei Ibſen ein unzweifelhaft gewaltiger Charakter; aber „groß“ ſchlechthin wird man ihn, ſeine Stellung in der Welt und ſein Wirken in dem einſamen Gebirgsthal nur gezwungen nennen können. Macht man das Tragiſche alſo abhängig von dem Begriffe der Größe, ſo iſt es direkt abhängig von den geſchichtlichen Umſtänden.

Das Gleiche gilt von dem zweiten Teil der obigen Definition.

Die Beziehung eines Dramas auf den Weltzuſammenhang entbehrt gleichfalls nicht der Gezwungenheit. Jedenfalls giebt es, wie ich ſchon an den Königsdramen, Wallenſtein, Ottokar zeigte, dramatiſche Gebilde, die in dieſem Sinne durchaus nicht *eindeutig* erſcheinen.

Betrachtet man nur die Figur des Ottokar, ſo iſt das Drama tragiſch; faßt man die Geſchichte ins Auge, ſo iſt es das nicht. Wie ſtark die Weltanſchauung des Dichters — *und* des Publikums — da mitſpricht, hat Volkelt, beſonders für jenen, vortrefflich ausgeführt. Hervorzuheben wäre noch, daß der Eindruck des Tragiſchen ſehr ſtark auch von dem Kulturzuſtand des Hörers, *ſeinen* Sitten, Gebräuchen und Anſchauungen abhängt.

Leſſings Emilia Galotti will uns nur ſchwer mehr tragiſch erſcheinen,[1]) ähnlich Grillparzers „Treuer Diener ſeines Herren"; um nicht in weit entlegenere Zeiten hinabzuſteigen, wo dieſe Beiſpiele ſehr zahlreich werden.

Volkelt kommt (S. 414) zu dem Schluß: „die moderne Weltanſchauung iſt das Element, in dem allein das Tragiſche ſeine ungehemmt kraftvolle und folgerichtige Entwicklung finden kann." Man erfährt nicht, was eigentlich „die moderne" Weltanſchauung iſt, und es frägt ſich, ob es nicht deren noch immer mehrere giebt. Ferner iſt dazu zu bemerken, daß das moderne *Leben* die Entſtehung der Tragik jedenfalls weniger begünſtigt, als eine (nämlich Volkelts) moderne Weltanſchauung. Ich acceptiere aber dieſe Anſicht inſofern, als ſie zeigt, daß Volkelt zu demſelben Schluſſe kommen müßte, wie ich: für das hiſtoriſche Drama iſt das Tragiſche kein abſolutes Kriterium. Etwas Wahres iſt ſicher in obigem Satze, nämlich ſoviel, daß die peſſimiſtiſche Weltanſchauung, die einen großen Teil unſerer (modernen) Zeitgenoſſen noch immer beherrſcht, der beſte Boden für die Entfaltung des Tragiſchen iſt. Iſt es aber richtig, daß der Sinn

[1]) cfr. Freytag, Technik, S. 263, 225.

für das historische Drama bei Autor und Publikum wesentlich auf nicht pessimistischer Grundlage ruht, so braucht und kann es nicht notwendig tragisch sein. Daran ändert nichts, daß das Schicksal einzelner Personen darin tragisch ist und erscheint; dennoch kann der Weltzusammenhang berechtigterweise auch anders als in einem furchtbaren Lichte aufgefaßt und gezeigt werden.

Gönne man beiden Weltauffassungen ihr Licht und Luft; es wird meines Erachtes niemals gelingen,[1]) die Welt und das Drama, das sie spiegelt, eindeutig zu erklären und auf einen Standpunkt zurückzuführen. Das Tragische ist abhängig vom Historischen; aber das Historische muß nicht tragisch sein.

9. Realismus und Idealismus. Moral.

Bisher wurde in diesen Blättern der Begriff Realismus als etwas Technisches gefaßt, wie ich dies im 1. Abschnitt hervorhob; also als eine bestimmte Gattung der Kunstübung und Charakteristik von Seite des Dichters: realistische Erfassung und Wiedergabe im Gegensatz zu idealistischer. Die beiden Schlagworte werden aber noch so verschieden angewendet, daß ich dazu Stellung nehmen muß, um nicht mißverstanden zu werden.

Bezüglich der Stoffe halte ich die Anwendung dieser Worte einfach für falsch, was schon aus dem 1. Abschnitt hervorgeht; Stoffe sind Ausschnitte aus dem Leben und können als solche immer verschieden gesehen werden. Nicht der Stoff der Iphigenie ist idealistisch, sondern seine Behandlung durch den Dichter; theoretisch ist auch eine kraß realistische Behandlung desselben Stoffes möglich. Noch klarer wird dies an der einzelnen Figur des Thoas, der als Barbar und Wüterich realistisch gezeichnet sein könnte.

[1]) Das bedingt keinen Vorwurf gegen Volkelts Buch, das ja eben die eine Seite der Welt, das Tragische, zum Thema genommen hat.

Umgekehrt kann man das moderne Leben auch idealistisch zeichnen: z. B. Goethes damals „moderne“ natürliche Tochter. Das geschieht selten, nicht weil es unmöglich ist, sondern weil der idealisierende Dichter meist instinktiv das zeitlose Drama wählt (z. B. Braut von Messina). Der Stoff ist, wie das Leben, zunächst ein gegebenes, ohne Qualität, ohne Farbe; diese kommt erst hinein, wenn unsere Augen sehen, die Qualität, wenn ein Dichter es behandelt. Spricht man also vom „realistischen Drama“, so muß man stets an die Technik denken.

Aber in einem anderen Ideenzusammenhang werden die beiden Worte noch gebraucht, aus dem man sie nicht verdrängen kann, obwohl man sie besser durch Optimist — Pessimist ersetzte. Man nennt „Idealist“ einen Menschen, der vorwiegend an das Gute, Edle oder Große in der menschlichen Natur glaubt und danach handelt, „Idealismus“ dann die entsprechende Geistesrichtung; „Realist“ aber einen solchen, der das Gegenteil thut. Das wäre nur logisch, wenn das Gute [1]) wirklich nur Einbildung wäre und nur das Schlechte real. Wer so pessimistisch denkt, daß er das Gute im Menschen überhaupt leugnet, nennt jeden „Idealist“, der daran glaubt. Wollte jemand gar das Schlechte im Leben leugnen, so wäre er kein Idealist, sondern ein Narr. Allein bis zu diesen Extremen geht man im Sprachgebrauch nicht; sondern man nennt das Gute, Schöne, Edle, Hohe u. s. w. „Ideale“ (ursprünglich wohl in Anlehnung an Plato, der es aber viel allgemeiner meint), den Optimisten auch Idealist und dann den Gegensatz dazu bildend, den Pessimisten: Realist.

Daß dieser Wortgebrauch bezüglich der Charaktere (im Leben und im Drama) wirklich etwas grundverschiedenes von dem technischen Sinn der Worte aussagt, kann ich an Beispielen erweisen.

---

[1]) Stellt man sich „jenseits von Gut und Böse“, so muß man hier andere Termini einsetzen; etwa egoistisch und unegoistisch, der Allgemeinheit nützlich oder schädlich und dergl. Ein Gegensatz, ähnlich dem einfachen „gut und böse“, bleibt immer.

Der Marquis Posa ist ein Idealist; als Charakter aber durchaus lebenswahr; solche Menschen hat es gegeben und wird es immer geben. Die Freundschaft des älteren Mannes zu Don Carlos hat ihre Pendants von den Griechen bis in unsere Tage; die große Scene mit dem König haben in Gedanken tausende erlebt; alle die, die den Fürsten sprechen möchten, um ihm einmal ordentlich „die Wahrheit zu sagen". Ihr jüngster Ausläufer steckt in Fuldas Talisman, und die Schwierigkeit für die Fürsten auch heutzutage liegt viel weniger darin, daß nicht genug Posaſcenen aufgeführt werden, sondern daß jeder mit dem Anspruch vor sie tritt, die Wahrheit zu sagen, nämlich seine Auffassung davon — und sie also selbst entscheiden müssen, was sie glauben wollen. Jedenfalls ist diese Posaſcene etwas geradezu Typisches; ebenso das Scheitern des Idealisten als Minister, was freilich nicht recht klar herauskommt. Ich halte die ganze Figur des Posa für viel lebenswahrer, als den Carlos selbst, der sich mehr wie ein Sohn einer gut bürgerlichen Familie giebt, denn als königlicher Prinz.

Dies alles brauchte nicht gesagt zu werden, wäre nicht Schillers Technik im ganzen Drama eine idealisierende, auch den „Realisten" und „Pessimisten" Philipp in idealerer Technik behandelnd. Auch der Mephisto im Faust ist ein idealistisch behandelter Realist (Pessimist). Andererseits ist der junge Gregor Werle in Ibsens Wildente ein in realistischer Technik behandelter Idealist, sein Vater ein ebenso behandelter Realist.

Da hat man die vier möglichen Kombinationen nebeneinander. Soweit bleiben wir nun mit diesen zwei Worten, die soviel Verwirrung stiften, immer noch objektiv; für das historische wie für jedes andere Drama kann man beide Arten von Charakteren gleichberechtigt gelten lassen. Relativ und nach dem Charakter des Dichters schwankend ist dann nur, welche Technik und in welcher Schärfe er sie anwenden will; denn es giebt natürlich auch da niemals etwas absolutes,

keine ganz realistische, noch ganz und gar idealistische Kunstübung. Ferner bei der Zeichnung der Charaktere bleibt Sache des Dichters, wie weit er den Idealisten (Optimisten) glänzend, den Realisten (Pessimisten) schwarz malen will; oder umgekehrt.

Aber leider werden diese Worte nun auch noch in einem dritten Sinne angewandt, der die Begriffe erst recht zu stören geeignet ist; dazu muß ich etwas ausholen, denn er hängt mit den Anschauungen über die Wirkung und den Zweck des Dramas (und der Dichtung) überhaupt zusammen.

Schon Sophokles *soll* (nach Aristoteles) gesagt haben: er dichte die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie sind. So hätte denn wirklich der größte Dramatiker der Griechen dieses unselige Mißverständnis in die Welt gesetzt, das sich in den Erörterungen von Ethikern und Ästhetikern endlos fortgesponnen hat.

Aber schon Lessing (in der Hamburgischen Dramaturgie, 94. Stück) faßt diesen Ausspruch *technisch* (nach Hurd): Sophokles habe (mehr) typische, Euripides (mehr) individuelle Gestalten gezeichnet. Psychologisch scheint mir diese Erklärung schon deshalb wahrscheinlicher, weil ein Dichter eine solche kurze Bemerkung eher über das Technische seiner Kunst macht. Jedenfalls aber bestand und besteht heute noch der moralische *Gedanke*, den man, hoffentlich irrtümlich, auf den großen Sophokles zurückführt; und man nennt idealistische Dichter die, von denen man glaubt, sie schildern die Menschen, wie sie sein *sollen*; realistisch dagegen die, die sie schildern, wie sie sind. Das geht offenbar weit über einen technischen Unterschied hinaus; das erste sind die guten, die tugendhaften, das letztere die bösen, die schlimmen Dichter; von den ersteren erhofft man sich moralische Wirkungen, von den anderen nicht u. s. w.

Die vielumstrittene Frage, ob überhaupt und inwieweit das Drama moralisch wirke und die „Schaubühne als eine moralische Anstalt zu betrachten" sei, gehört nicht in den Rahmen dieses Buches. Nimmt man an, das Drama erziele keinerlei ethische

Wirkungen (dazu neigte Goethe), so fällt jene Unterscheidung von selbst.

Nehmen wir aber einmal an, das Drama könne ethisch wirken und die Schaubühne sei eine moralische Anstalt — so bleibt doch die Frage absolut offen, ob das wirklich dadurch geschieht, daß man Menschen schildert, wie sie sein sollen!

Zwar behaupte ich, daß das kein Dichter je gethan hat, noch thun kann; Sophokles am allerwenigsten. Man denke nur an die Charaktere in der Antigone: den autokratischen, heftigen Kreon, den jähen Hämon, die trotzige Antigone, die schwache Ismene, den zornigen Teiresias — wo um Gottes willen sind all diese leidenschaftlichen, fast durchweg trotzigen Charaktere „Menschen, wie sie sein sollen"!? Es geht auch schon aus allem Bisherigen, namentlich dem 5. und 6. Abschnitt (Mischung von Gut und Böse, Berechtigung aller Charaktere u. s. w.) hervor, daß ich diese Idee ablehne. Allein nehmen wir einmal an, ein Dichter könne das vollbringen und ein Drama zimmern aus Menschen, wie sie sein sollen — während doch ein Leben von lauter vortrefflichen Menschen, die sich immer benehmen, wie sie sollen, die Negation des Dramas bedeutet!

Immer bleibt noch zu entscheiden, ob denn gerade das — moralisch auf die Menschen wirken würde. Und ich glaube, diese Frage kann man nur verneinen. Die Zuhörer würden sämtlich im Stillen antworten: „Das sind keine Menschen, das sind wir nicht, können nie so sein, also hat das alles gar keinen Bezug auf uns" u. s. w. Ein derartiges Drama, würde es geschrieben, würde auch jede moralische Wirkung sicher verfehlen.

Bliebe noch der Ausweg, einen oder mehrere Menschen, „wie sie sein sollen", anderen gegenüberzustellen, wie sie „nicht sein sollen". Auch das thut Sophokles nicht; denn Antigone handelt zwar nach ihrer Auffassung recht, nicht aber nach der des Kreon, des Chores und des Volkes (Wächter), die die Bestattung des Toten alle nicht für nötig halten; ihr Charakter

aber ist durchaus nicht „ideal“ in diesem Sinne, sondern mit Härten und Schroffheit durchsetzt. Schwächt man aber den obigen Satz dahin ab, daß sog. „Gute“ sog. „Bösen“ gegenübergestellt werden und dadurch gezeigt wird, wie die Menschen sein sollen, so thut dies im Grunde jedes Drama.

Nur verschieden je nach dem Dichter, seiner Auffassung von Gut und Böse, seiner Weltanschauung. Auf einer Seite ist er immer mit seiner Sympathie, mag er noch so objektiv verfahren — was ich ja selbst im dritten Abschnitt fordere; ganz ist dies unmöglich, wie auch dort schon gesagt. Wo die Sympathie des Dichters ist, wird allemal durchleuchten; daß sie bei Antigone auf der Seite der Heldin ist, ist klar.

In diesem abgeschwächten, flachen Sinne will uns also jeder Dichter Menschen zeigen, die ihm teurer sind, als ihre Gegner, sie uns ans Herz legen — aber das sind noch lange keine Menschen „wie sie (allgemein) sein sollen“ — immer nur solche, wie sie (eventuell) sind.

Will man die moralische Frage erörtern, so muß sie an diesem Punkte einsetzen: bei der Sympathie, die durchscheint, der liebevollen Beleuchtung, die eine Figur erfährt, der Weltanschauung, die aus dem ganzen Werk hervorgeht. Je nach seinem eigenen Standpunkt wird man sich dann verschieden dazu stellen; der Vertreter von Ordnung und Gehorsam kann auch bei Antigone sagen, es ginge nicht an, daß einzelne Frauen selbst ein ungerechtes Herrschergebot verletzen, und ihr nur mildernde Umstände zubilligen. In diesem Sinne allein kann auch die moralische Wirkung des Schauspiels erörtert werden; aber das ist etwas Grundverschiedenes von der Forderung jenes mißverständlichen Idealismus, der etwas Unmögliches und Unkünstlerisches fordert.

Jeder Dichter wird auch seine am meisten idealistischen Gestalten für wahr und möglich halten — sonst würde er sie nicht schildern; Schiller hat sicher geglaubt, daß Max und Thekla auch im dreißigjährigen Kriege möglich waren; als Menschen, wie

sie sein sollen, hat er sie sicher nicht hingesetzt. Nur ist der Begriff des Möglichen bei den Charakteren viel schwerer festzuhalten und im einzelnen zu beweisen, als bei der Handlung.

Je nach den Erfahrungen, die der einzelne gemacht hat, je nachdem der Zuhörer Pessimist oder Optimist ist, wird er immer verschieden darüber urteilen. Hierher gehört das im 1. Abschnitt ausgeführte: Das Schlechte (tierische) erscheint immer wahrscheinlicher als das Gute (geistige.) Die Möglichkeit dieser Seite im Menschen unterliegt dem Zweifel; soll also das Drama moralisch wirken, so darf sie nicht unberücksichtigt bleiben, muß sogar stark betont werden. In diesem Sinne scheint mir von den vorhin aufgestellten vier Kombinationen von Realismus und Idealismus in Technik und Charakteren diejenige: „Idealist-Optimist realistisch behandelt" als die moralisch wirksamste; sie überzeugt den Hörer von dem thatsächlichen Vorhandensein des Guten. (In weiterer Konsequenz natürlich auch: „Das Gute realistisch behandelt", in Handlungen und Äußerungen.)

Die Kombination: „Idealist-Optimist idealistisch behandelt" ist gefährlich, weil sie leicht die Einwürfe, wiewohl mit Unrecht, herausfordert, die ich oben das Publikum bei dem Drama machen ließ „wie es sein soll". Der Hörer verwechselt da leicht Technik und Charakter, wie dies beim Marquis Posa so häufig geschieht. [1])

Die Kombination: „Realist-Pessimist realistisch behandelt," in der Konsequenz: „Das Schlechte technisch realistisch behandelt" birgt die meiste Gefahr einer unmoralischen Wirkung. Diese kann dann teilweise durch die Führung der Handlung, die ganze im Drama zur Geltung kommende Weltanschauung unterstützt oder aufgehoben werden; wie denn der Gesichtspunkt

[1]) Allerdings auch durch den Opfertod am Schluß, den ich vorhin der Kürze halber beiseite ließ, und der auch von zweifelhafter psychologischer Richtigkeit ist, einigermaßen entschuldigt.

des Moralischen immer das Ganze des Kunstwerkes ins Auge fassen muß.

Diesen Gesichtspunkt eingehend zu diskutieren, überschreitet den Rahmen dieses Buches als einer Spezialuntersuchung. Soviel, als in diesem Abschnitt gesagt, schien mir aber nötig. Denn historische Dramen unterliegen selten dem Vorwurf des Unmoralischen. Dafür aber wird häufig jener falsche Idealismus gefordert, (nicht einer der Technik, noch einer der Charaktere, sondern einer der dritten, unkünstlerischen Art), der aus der Geschichte und dem historischen Drama Musterbeispiele holen will für Menschen, wie sie sein sollen. Der Dramatiker kann aber nur Menschen zeigen und die Welt sehen, wie sie ist, beziehungsweise ihm erscheint; will man das im tadelnden Sinne „Realismus" nennen, so sage ich, daß jeder dramatische Dichter Realist ist. Shakespeare, Goethe und alle übrigen schilderten das Leben, so wie sie es sahen oder zu sehen glaubten; keiner ein Leben, wie es sein soll.

Das Urteil darüber, ob die Dichter seiner Ansicht nach richtig oder falsch sahen und schilderten, steht jedem einzelnen Gebildeten frei; allgemeine Gesichtspunkte dafür stellt die Psychologie, die Ethik und Ästhetik auf. Nicht aber steht frei die Forderung einer falschen Idealität, denn sie ist unkünstlerisch, speziell dramatisch einfach unmöglich.

Realismus und Idealismus sind nur Worte, die ihre Bedeutung erst durch den Sinn erhalten, den man ihnen beilegt. Würde man sie als moralische Kategorie[1]) ganz fallen lassen, bezüglich der Charaktere durch Pessimismus und Optimismus ersetzen und nur zur Unterscheidung der Technik (immer im

[1]) Man könnte dem Wort noch eine vierte Bedeutung geben, nämlich Idee-alist = ein Mensch, der nach Ideen handelt, in Ideen lebt, anstatt einseitig im Realen. Dann hängt die Wortbildung nicht mehr mit R sondern mit Idee zusammen. Auch dieser Sinn scheint mir im [illegible] häufig mit unterzulaufen.

höchsten Sinne des Wortes), oder des Stils[1]) eines Dramas gebrauchen, so würden alle einschlägigen Diskussionen nur an Klarheit gewinnen. Wie ich die von Worten unabhängigen thatsächlichen Unterschiede und Gegensätze auffasse, ist mir hoffentlich gelungen, im ganzen theoretischen Teile darzuthun.

---

10. Die hohe Kunst.

Edgar Steiger überschreibt ein Kapitel seines Buches, das „von Hauptmann bis Maeterlinck" heißt:[2]) „die Sehnsucht nach der großen Kunst" und schließt einen weiteren Abschnitt mit den Worten „hinaus auf das Meer der großen Tragödie".[3]) Die Dichter, deren Werke er bespricht, haben nach ihm diese große Kunst noch nicht geschaffen. Ähnlichen Gedanken begegnet man in Menge bei ästhetischen Diskussionen; Sätze wie „das hochwüchsige, monumental wirkende Drama blieb aus" oder „unsere Dichter haben sich noch nicht zur hohen Kunst durchgerungen" formen alle denselben Gedanken um, daß das sog. moderne Drama eine große, hohe Kunst noch nicht darstelle.

Das Negative ist hier wie immer unendlich viel leichter als das Positive; ich möchte die Gegenfrage aufwerfen: woher soll diese große oder hohe Kunst kommen und diese Frage in die Beleuchtung nach Seite der Stoffe rücken, die diese Untersuchung beherrscht.

Groß, hoch, monumental sind keine stofflichen Kategorien, das ist klar; ein Kunstwerk kann diesen Eindruck hervorbringen,

---

[1]) Auch dies Wort ist nicht eindeutig; man denkt dabei auch an die Diktion (ob Vers oder Prosa) und mengt gerne gleichfalls ethische Begriffe hinein; z. B. „hoher Stil", „im großen Stil" u. s. w. Deshalb habe ich das Wort möglichst gemieden.

[2]) l. c. zweiter Teil.

[3]) l. c. S. 243, vgl. auch das Schlußwort.

gleichviel was für eine Art von Stoff ihm zu Grunde liegt. Immerhin läßt sich aus den geschichtlich vorliegenden Thatsachen, nämlich den hohen und großen Dramen, die wir schon besitzen, ersehen, welche Stoffe für einen derartigen Eindruck günstig sind. Gewiß entscheidet wesentlich die Persönlichkeit des Dichters, ob seine Werke zur „hohen Kunst“ (wie ich kurzweg sagen will) gehören — allein wir haben Dichter, die alle Gattungen der Dramatik gepflegt haben, deren Werke wir aber doch nicht alle gleichmäßig zur hohen Kunst rechnen wollen. Shakespeares Lustspiele fallen weg, denn unter hoher Kunst verstehen wir doch auch ernste Kunst; zur „hohen“ gehören seine historischen Dramen, zu denen ich den Macbeth rechne, außerdem besonders die zeitlosen Dramen Hamlet, Lear, Romeo und Othello. Von Goethe vor allem sein Faust, dann Iphigenie und Tasso, die ich den zeitlosen Dramen zuzähle; außerdem die historischen Götz und Egmont.

Aber beide Dichter haben noch vieles andere geschrieben, über dessen Zugehörigkeit zur „hohen Kunst“ sich im einzelnen endlos streiten ließe, das man aber im großen und ganzen kaum unter diesen Begriff bringen kann, ohne den Worten und ihrem Sinn arge Gewalt anzuthun. Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ ist gewiß interessant, aber ich könnte mich nicht entschließen, ihn dazu zu rechnen; ebensowenig Goethes Stella und Clavigo. Von Schiller kaum die Räuber, sicher nicht Kabale und Liebe; dagegen fast alles übrige. Es würde sehr weit führen, wollte man diese Unterscheidung, die mit der poetischen Wertschätzung eines Dramas wenig zu thun hat, an noch mehr Beispielen durchführen; man kann diesen Gedankengang leicht selbst an bekannten Dramen, auch moderner Dichter, durchlaufen.

Für unsere Zeit ist aber besonders zu beachten, daß dem zeitlosen Drama im Musikdrama eine Konkurrenz erwachsen ist, die es nur schwer mehr besiegen wird. Eine große Zahl solcher zeitlosen Stoffe, nicht nur der Sagenstoffe, hat schon

eine solche Vertonung gefunden, daß die ursprünglichen Dichtungen dagegen teilweise zurücktreten. Man könnte die Frage aufwerfen, ob nicht die mehr typischen Gestalten und der allgemeine Gefühlsinhalt dieser Gattung durch die Illustration mit Musik voller zur Wirkung kommt. Ob das zeitlose Drama hohen Stils noch einer neuen Blüte fähig ist, ohne Musik, scheint fraglich. Was das Musikdrama nicht kann, was auch neben dem Richard Wagners selbständig und originell besteht, ist das historische Drama. Es kann nicht komponiert werden, ein gesungener Wallenstein ist nicht möglich, das müssen auch die einseitigen Anhänger des Musikdramas zugeben.

Mir scheint sich aus einem Überblick des vorhandenen Schatzes an „hoher Kunst" im Drama folgendes zu ergeben: Die ergiebigste Ernte findet man auf dem Gebiet des historischen Dramas. Bedeutenden Dichtern gelingt es, das zeitlose (oder wesentlich zeitlose; vgl. die Einleitung) auf eine Höhe emporzuheben, daß es den Eindruck des „Hohen" macht; so ist es Shakespeare gelungen, den obengenannten vier Familientragödien eine solche Bedeutung zu verleihen. Selbst den größten Dichtern gelingt es nur schwer, einem modernen, gleichzeitigen Stoffe eine solche Darstellung zu geben, daß er auch bei einem späteren Geschlechte den Eindruck des Großen und Hohen hervorbringt.

Giebt man diese Sätze zu, die sich nicht ohne weitschweifige ästhetische Erörterungen und auch dann kaum widerspruchslos beweisen lassen, die sich mir aber aus der Betrachtung der Stoffe geradezu aufdrängen, so lassen sich für eine solche Erscheinung innere Gründe in zureichender Weise geben.

Subjektiv für den Dichter ist es entschieden leichter, das Bedeutende, Große in einem vergangenen Zeitraum zu erkennen und zu finden, als im gegenwärtigen. Man überblickt das vergangene, abgeschlossene gleichsam von oben, sieht nur mehr das Wichtige, Bedeutende und übersieht das Kleine und Vergängliche. Objektiv für den Hörer ist es bei historischen Stoffen

leichter, diese Zufälligkeiten und Vorurteile zu vergessen, die den Eindruck des „Hohen" stören und das Große aufzunehmen, wenn es nicht vom grellen Licht des Alltags beleuchtet wird. Selbst den zeitlosen Stoffen, die ich unbedingt zur hohen Kunst rechne, haftet ein historisches Kolorit an; absolut zeitlose, ganz phantastische oder Märchen-Dramen machen auch schwerer den Eindruck der Größe und Bedeutung. Was menschlich groß und bedeutend ist, sieht der Schaffende wie Schauende am leichtesten in der Geschichte.

Daraus folgt natürlich *nicht*, daß jedes historische Drama an sich schon zur hohen Kunst gehöre. Dazu gehört eben wesentlich die poetische Begabung des Autors, seine allgemein dichterischen Qualitäten, deren Erörterung ich soviel wie möglich vermieden habe, um die Einheitlichkeit des Buches nicht zu stören. Es erscheint mir wichtig, solche Fragen einmal von *sachlichen* Gesichtspunkten aus zu prüfen. Wer eine große, hohe, monumentale Kunst erhofft, ja von den Dichtern fordert, muß auch überlegen, *wie* diese zu stande kommen soll — und kann. Die schöne Phrase allein genügt in der Kunst so wenig wie im Leben — wer hohe Kunst im Drama will, sollte sich klar machen, daß er dann logischerweise auch das historische Drama wollen muß.

Die Dichter, denen es gelingt, „Fäuste" zu schreiben, zeitlosen Dramen ein Ewigkeitsgepräge zu geben, werden immer sehr selten sein; aus einer Pflege des historischen Dramas aber könnte sehr wohl *mehr* hohe Kunst erwachsen, als uns gegenwärtig beschieden ist. Ob es aber modernen Dichtern gelingen wird, die Regel, die sich aus den früheren Werken ergiebt, zu durchbrechen, und mit gleichzeitigen, sog. modernen *Stoffen* den Eindruck des „Großen" hervorzubringen, scheint mir zweifelhaft.

Gewiß kann in den Bestrebungen und Gedanken unserer Zeit vieles Große und Bedeutende liegen; aber vielleicht werden das erst spätere Generationen mit Sicherheit herausfinden. Unsere socialen und gesellschaftlichen Verhältnisse bieten dem einzelnen

wenig Raum, sich im Großen und Monumentalen zu bethätigen, ich habe auf diese Schwierigkeit schon im ersten Abschnitt hingewiesen. Das ist wohl immer so gewesen und das gleichzeitige Drama hat den großen Vorzug unmittelbarer und sensationeller Wirkung vor den Gebilden der hohen Kunst voraus. Wer es pflegt, braucht sich nicht zu beklagen; er hat den momentanen Erfolg und kümmert sich wenig darum, ob man seinem Werke das Prädikat „groß" zuerkennt oder nicht. Es ist sogar falsch, den Dichtern moderner Stoffe einen Vorwurf daraus zu machen, wenn sie nicht „monumental" wirken — denn die gewählten Stoffe lassen das meistens nicht zu. Ein großer Teil des Publikums verlangt auch die „hohe Kunst" gar nicht, und ist mit der niedrigeren mehr als zufrieden.

Wer aber die hohen Worte von der „hohen Kunst" in den Mund nimmt und dem Drama monumentale Aufgaben stellen will, möge bedenken, daß die Wahl aktueller Stoffe und dem täglichen Leben entnommener Charaktere sich damit nur schwer oder gar nicht verträgt.

„Hohe Kunst" kann jedes Drama sein, wenn sein Dichter ein „hoher" Künstler ist; allein die Erfahrung lehrt, daß er dann auch nach Stoffen greift, die den Eindruck des Großen erleichtern und fördern; dies aber thut in besonderem Maße die Kunstübung des historischen Dramas.

Dritter, praktiſcher Teil.

1. Buchdrama und Bühnendrama.

Das hiſtoriſche Drama wird auch heute noch erfahrungsgemäß häufig in Kreiſen gepflegt, die der lebenden Bühne ferner ſtehen; es iſt deshalb wichtig, die Frage der Anforderungen der Bühne zu erörtern, weil es noch immer Dichter giebt, die glauben, ſich über dieſelbe hinwegſetzen zu können.

Wirkſame Kunſt iſt immer *lebendige Kunſt* geweſen; theoretiſche, auf dem Wege der Abſtraktion gewonnene Kunſtgebilde ſind immer tot geblieben. Mit nichts wird der hohe Gedanke hiſtoriſch-dramatiſcher Kunſt mehr geſchädigt, als mit Arbeiten, die der Aufführbarkeit und Wirkſamkeit auf der Bühne ermangeln, mögen ſie auch nach irgendwelchen vermeintlichen Regeln und Ideen geformt ſein. Jedes Drama wird für die Darſtellung geſchrieben; daher muß der lebende Autor mit der gegenwärtigen Darſtellungsweiſe rechnen; er könnte ſie nur ignorieren, wenn er vollbewußt auf die Darſtellung verzichten wollte. Dann aber würde er für ſeine Gedanken beſſer eine andere Form wählen, als die dramatiſche. Lebendige Kunſt [1]) blüht nur in der Wieder-

[1]) Ich ſpreche nur von den „redenden Künſten“: Poeſie und Muſik.

gabe, alles andere ist künstliche Kunst. Dies gilt durchaus nicht nur vom Drama allein.

Das Epos war lebendig und natürlich zur Zeit der Rhapsoden und Barden, die es vortrugen; Homers Gesänge wurden anfangs rezitiert und dann erst durch die Schrift fixiert; ebenso das Nibelungenlied. Heute ist das Epos tot, nicht wegen des schlechten Geschmacks unserer Zeit, sondern weil die gewohnheitsmäßige Wiedergabe fehlt. Heute sind alle Epen Buchepen im Sinne des Wortes „Buchdrama"; als das Epos blühte, waren sie ebenso zur Wiedergabe (Rezitation) bestimmt, wie das Drama zur Aufführung; nicht aber zum Lesen im stillen Kämmerlein. Die zum Lesen bestimmte Dichtungsform ist der Roman und die Novelle, zum Vortragen Ballade und Epos, zum Spielen das Drama. Würde es heute z. B. Sitte werden, während unserer Diners und Soupers Epen (oder Stücke davon) deklamieren zu lassen, wie an den Höfen der Fürsten zur Zeit ihrer Entstehung, so wäre es wieder lebendige Kunst; sofort würden die Dichter diese Ausdrucksform wieder ergreifen. Sie müßten sich dann ebenso an die ungefähre Länge des Diners halten und ihre Abschnitte danach einrichten, wie der Dramatiker die Länge eines Bühnenabends ungefähr abschätzen muß. Die Lyrik lebt heute wesentlich in der Form des komponierten und gesungenen Liedes (Ballade ꝛc.); Heines Lyrik blieb durch Schuberts und Schumanns Tonsätze, Goethes durch Schuberts und anderer lebendig. Was nicht komponiert wurde, ist meist vergessen, jedenfalls weit mehr vergessen, als das komponierte. Wo es noch Sitte ist, Lyrik vorzutragen, bedarf sie der Musik nicht; in weitesten Kreisen kennt man aber nur die Lyrik, welche komponiert ist.

Das Leben eines Kunstwerks erscheint also abhängig von der Reproduktionsweise, soweit es überhaupt mit einer solchen rechnet; jedenfalls gehört zu einem solchen Kunstwerk die Möglichkeit einer wirkungsvollen Wiedergabe.

Das bedeutet für das Drama die genaue Bekanntschaft mit den Erfordernissen der gegenwärtigen Bühne. Buchdrama bedeutet also ein Werk, dessen Verfasser nicht die nötige Kenntnis der Bühne besaß, sodaß eine Wirkung auf der Bühne nicht möglich ist. Will man diese spezielle (tadelnde) Bedeutung nicht anwenden, so wäre Buchdrama ein jedes, das thatsächlich nicht aufgeführt worden ist, wie man denn wohl auch sagt: das Stück ist ein Buchdrama geblieben. Die Erreichung einer Aufführung hängt jedoch von so vielen persönlichen und sachlichen Äußerlichkeiten ab, daß dies einen theoretischen Unterschied nicht begründen kann.

Goethes Faust andererseits war vom Dichter nicht für die Bühne geschrieben, ist aber unzählige Male aufgeführt worden. Denn nicht die Kenntnis der realen, lebendigen Bühne mangelte Goethe — das hat er mit anderen, bühnengemäßeren Dramen bewiesen — sondern er wollte sich einmal gar nicht an die Einengungen des Bühnenabends binden. Man vergesse aber ja nicht, daß das selbst bei Goethe eine große Erschwerung des Bühnenerfolges des Faust zur Folge gehabt hat — bei nur etwas geringerer „Berühmtheit" des Autors und des Werkes hätte die Form wohl die Aufführung verhindert. Übrigens sind einzelne Teile von Faust (erster Teil) außerordentlich bühnenwirksam und „effektvoll" — nur das ganze kein regelrechtes Drama.

Ein solches zu schreiben, steht auch heute noch jedem Dichter frei, dem es Freude macht; aber es berufe sich niemand, der die Bühne nicht kennt oder gar nicht kennen lernen will (was immer noch vorkommt) auf den Faust. Sein Verfasser war bekanntlich Theaterdirektor; am mangelnden Kennen und Können hats nicht bei ihm gelegen. Ebensowenig gelten die in Dilettantenkreisen beliebten Beispiele Shakespeares und Richard Wagners.

Shakespeare hat für die Bühne seiner Zeit geschrieben; die unserige hat er nicht gekannt. Würde er heute leben, so würde er seine Werke schon im Entstehen der lebendigen Bühne an

paßt haben, die er vorfand — denn er hat alle Wirkungen und Effekte, die ihm seine Bühne gestattete, auf das eifrigste benutzt. Der häufige Scenenwechsel in seinen Dramen kommt daher, daß es keinen Vorhang, keine Dekorationen, also keinen Scenenwechsel in unserem Sinne gab und nur eine Tafel aufgesteckt zu werden brauchte, die den neuen Schauplatz angab. Das Zusammenziehen der vielen kleinen Scenen in größere würde er selbst ebenso leicht haben besorgen können, wie seine Bearbeiter das vermochten; aber auf seiner Bühne störte das eben nicht; vielleicht galt es dem Zuschauer sogar als willkommene Abwechslung und er empfand als Vorzug, was uns so sehr stört. Aber Theorie des Kunstdramas steckt in diesen Formen Shakespeares nicht; für unsere das Leben so ganz anders nachahmende Bühne mit ihrem Dekorations- und Kostümwechsel hätte Shakespeare seine Dramen in der Form anders geschrieben, genau so wie Beethoven alle Mittel des verbesserten Klaviers und des bereicherten Orchesters angewendet hätte, wenn er sie nur schon besessen hätte.

Wagner endlich hat durchaus nicht ohne Rücksicht auf die lebende Opernbühne geschrieben, sondern ihre Ausdrucksformen erweitert, die Bühnenmittel bereichert, der Bühne neue Aufgaben gestellt — das ist etwas ganz anderes. Die Bühne konnte alles von Wagner geforderte mit Leichtigkeit leisten, sobald sie es wollte; das Neue ist wirksam, das er gebracht hat; seine Werke waren nicht bühnenunwirksam, bühnenunmöglich, sondern nur der traditionellen Opernbühne ungewohnt und unbequem. An Kenntnis der Bühne hat es Wagner, dem früheren Opernkapellmeister, auch nicht gefehlt.

Soll also ein Drama nicht unfreiwillig ein Buchdrama sein (von den freiwilligen „Fäusten" abgesehen) — so muß es bühnenwirksam sein. Wie aber ist das zu machen? Darauf antworten die Werke über die Technik des Dramas, deren es leider wenig gute giebt. Das schon häufig zitierte von Gustav Freytag enthält neben vielem vortrefflichen auch vieles veraltete; ein ano-

nymes, sehr lesenswertes Werk von Avonianus[1]) neben vielen hübschen Bemerkungen auch manches Unverdaute und Unklare. Aus beiden wird der Wissende mehr zur Klärung seiner Ansichten lernen, als daß sie einen Leitfaden böten, wie ein wirkungsvolles Drama zu bauen sei.

An dieser Stelle können nur einige ganz allgemeine Bemerkungen Platz finden.

Äußere Schwierigkeiten der Inscenierung existieren für den modernen Bühnenapparat so gut wie nicht; es kann alles gemacht werden, was auf der Bühne irgend denkbar ist. Die Kunst des Maschinenmeisters und Dekorateurs ist auf der Höhe; an den großen Bühnen von beinahe absoluter Vollendung, aber selbst an den kleineren alles frühere weit übertreffend. Darum braucht sich der Autor wenig zu sorgen, selbst bei den Proben nicht, und nur zu lernen, nicht absolut unmögliches zu verlangen, wie z. B. ein Abgehen durch einen landschaftlichen Hintergrund oder ähnliches.

Wird ihm gesagt, sein Stück mache zu große technische Schwierigkeiten und Anforderungen, so ist das immer relativ zu verstehen: nämlich im Verhältnis zum wahrscheinlichen, nach der Ansicht des Bühnenleiters geringen, Erfolg. Erhofft sich dieser einen großen Erfolg, hält er das Drama für ein mögliches „Zugstück" — so giebt es keine Schwierigkeiten mehr und alle Anforderungen werden spielend erfüllt. Haben wir doch erlebt, daß dressierte Gänse auf die Bühne kamen; und daß die Sängerinnen für Wagners Rheingold einen Schwimmapparat benützen lernten. Sobald der Erfolg wahrscheinlich erscheint, hält es der heutige Bühnenleiter mehr denn je mit dem Goetheschen Direktor: „Drum schonet mir an diesem Tag Prospekte nicht und nicht Maschinen ... an Thier und Vögeln fehlt es nicht."

Um so größer sind die inneren Schwierigkeiten; die An-

[1]) Dramatische Handwerkslehre. Berlin, H. Walther, 1895.

eignung der Kunst, wirksam für das Theater zu schreiben. In einer nicht lange vergangenen Zeit, als die Theater-Routiniers, die Stücke-Fabrikanten, die Helden der „geschickten Mache“ die Bühne beherrschten[1]) — eine bedeutende Rolle werden sie stets auf den Brettern spielen — konnte man hoffen, eine Anzahl praktischer Regeln, Kunstgriffe und Kniffe, Effekte und Abgänge aller Art lehren zu können, mittelst derer eine Wirkung erzielt werden müsse.

Heute ist das Publikum weit feinfühliger geworden; es ist nicht das geringste Verdienst der sog. modernen Richtung, der rohen Theater-Mache erfolgreich entgegengearbeitet zu haben. Heute kann es von Vorteil sein, einen naheliegenden Effekt zu vermeiden, einen Kniff nicht anzuwenden, von dem man sich früher alles versprochen hätte. Schwerer denn je ist es heute geworden, eine Technik des Dramas zu schreiben, die über die oberflächlichen Äußerlichkeiten hinaus ginge.

Das wichtigste Mittel zu ihrer persönlichen Erlangung scheint mir noch immer der häufige Besuch guter, möglichst verschiedener Theater-Aufführungen, um die Wirkungen der Bühne an sich selbst und anderen zu erproben.

Durch das Lesen von Dramen läßt sich nichts lernen, nur durch Sehen des womöglich vorher gelesenen und durch Vergleichen der Wirkung. Daß ein Autor, dem äußere Verhältnisse (etwa Berufsthätigkeit in einer kleinen Stadt ohne gutes Theater) den häufigen Theaterbesuch unmöglich machen, ein Dramatiker für die lebende Bühne werden könne, halte ich für ausgeschlossen. Dagegen genügen zeitweise erschöpfende Eindrücke; man braucht auch nicht fortwährend „ins Theater zu laufen“.

Am wenigsten hinter die Koulissen. Das scheint mir ein weitverbreiteter Irrtum, teilweise aus der Zeit der Routiniers, der Autor lerne am meisten durch das Herumstehen hinter dem

[1]) Von Ausländern z. B. Scribe und Sardou.

Vorhang. Intereſſant iſt das ja allemal; aber nötig mehr für den Regiſſeur, als für den Dichter. Dieſer ſchreibt nicht für die Maſchiniſten und Theaterarbeiter, die bei einer Vorſtellung hinter den Kouliſſen ſtehen, ſondern für das Publikum, das davor ſitzt; er muß die Fähigkeit haben, das Bühnenbild ſeiner Scenen jederzeit vor dem inneren Auge zu ſehen, aber nicht, wie es jenſeits, ſondern wie es diesſeits des Vorhanges erſcheint. Grillparzers Stücke z. B. ſind ſämtlich durchaus bühnengerecht und theater-wirkſam, obwohl er ſehr wenig auf dem Theater, aber eifrig, beſ. in ſeiner Jugend, im Theater war.

Am meiſten lernt der Autor in den Proben — ſeiner eigenen Stücke! Hier liegt freilich ein circulus vitiosus; er ſoll Bühnentechnik haben, um überhaupt „aufgeführt“ zu werden — und dann erſt daran lernen. Thatſächlich verhält es ſich aber ſo und jeder „aufgeführte“ Autor wird es beſtätigen. Daher haben ſog. Probe- und Verſuchs-Bühnen und Aufführungen die allergrößte Bedeutung für die dramatiſchen Autoren ſelbſt; ſie ermöglichen ihnen dieſes Lernen in den Proben, das für den, der es kennt, einer der feinſten und echteſten Genüſſe dramatiſcher Thätigkeit iſt. Wer nicht nach Proben hungert, oder ſich gar über die Qual der lieben Eitelkeit in den Proben beklagt, hat ſicher kein dramatiſches Talent. Es wird kaum einen Meiſter geben, dem nicht wenigſtens Einzelnheiten ſeiner Stücke auf der Bühne anders erſcheinen, als am Schreibtiſch; in dieſer Beziehung iſt das Lernen ſo endlos, wie im Leben.

Großen Wert hätte es auch, Proben von Stücken anderer Autoren, die man vorher ſtudiert hat, mitzumachen; doch wird dies nur ſelten geſtattet werden; wer die Gelegenheit haben ſollte, verſäume ſie ja nicht. Das ewige Thema aller Proben iſt, wie ſich das auf dem Papier vorgeſchriebene nun da droben „macht“; je öfter man dieſe „Probe aufs Exempel“ mit erlebt, um ſo beſſer. Aber auch bei den Proben ſitzt der Autor im Parket und nicht hinter der Kouliſſe. Es erſcheint mir abſolut

möglich, daß jemand ein bühnenfähiges Stück schreibt, der ein Theater nie anders als vom Zuschauerraum aus gesehen hat — dafür aber in allen Aufführungen Auge und Ohr sechsmal soviel angestrengt hat, wie das übrige Publikum um ihn herum.

Endlich ist zu bemerken, daß die Technik eines Dramas wesentlich abhängig ist von dem gewählten Stoff; worauf in den vorhandenen Büchern nur ungenügend hingewiesen wird. Nur etwa eine Epoche, wie die klassicistische der Franzosen, konnte alle Stoffe nach einem bestimmten Schema verarbeiten; schon unsere „klassischen" Dichter haben die Technik dem jeweiligen Stoff angepaßt. Zu einer klassischen Einfachheit, wie sie Iphigenie und Tasso zeigen, gehört nicht nur der Wille, sich in solchen Formen zu bewegen, sondern auch ein Thema, das sich dazu eignet; Götz und Egmont hätte auch Goethe nicht in solche Linien kneten können.

Dies gilt nun besonders auch vom historischen Drama. Ob es gelingt, fünf Akte ohne Verwandlungen darin zu schaffen, was immer das erwünschteste ist, weil jede Verwandlung stört und ablenkt — hängt auch davon ab, ob die historischen Vorgänge, die man nicht ändern kann, dies zulassen. Die Stoffe haben ihren Eigensinn. Z. B. ist es am Schluß der Maria Stuart gewiß bedauerlich, daß noch eine Verwandlung eintreten muß, um auch Elisabeth zu einem Abschluß zu bringen. Allein Schiller konnte die Königin auf keine Weise in das Gefängnis der Maria bringen. Bei Privatpersonen läßt sich oft leicht arrangieren, was bei Menschen in Ämtern und Stellungen unmöglich ist. Es scheint mir wichtig, auch diese Seite der Sache einmal, wie in dem ganzen Buche, von seite des Stoffes zu betrachten, anstatt, wie es meist geschieht, in rein poetischen Deduktionen. Dramen dichten ist kein freies schrankenloses Schaffen und der größte Tyrann in jeder Beziehung ist der gewählte Stoff. Er bestimmt nicht nur die Ideen, die an ihm zu entwickeln möglich ist, nicht nur die Charaktere, die sich zwanglos

einfügen lassen (bestimmte Milieus schließen immer ganze Reihen von Charakteren aus), sondern er spricht auch bei der Technik mit. Jedes Drama kann bühnengerecht sein, aber nicht jedes nach einer bestimmten Schablone.

Eine neue „Technik des Dramas" müßte meines Erachtens stofflich eingehend und fein unterscheiden und nicht „das Drama" über einen Leisten zu schlagen versuchen, wie dies z. B. Avonianus[1]) thut, der in einem Atem von Hamlet und einem modernen Lustspiel spricht. Die Einteilung nach Stoffen, wie ich sie in der Einleitung gegeben habe, dürfte hier fruchtbare Dienste leisten.

Die Regel, daß diejenigen Dramen die besten sein werden, die ihren Stoff am besten erschöpfen, alle möglichen Wirkungen herausholen, die darin steckenden Konflikte herausarbeiten, die angelegten Charaktere voll entfalten — ist nicht nur eine poetische, sondern auch eine technische. Dazu wird man einmal mehr, einmal weniger Scenen brauchen, einfacher oder verwickelter disponieren müssen — mit je weniger Mitteln es gelingt, um so besser. Unsere Zeit ist im allgemeinen für Bühneneffekte ziemlich blasiert und mit Recht; eine Häufung von Wirkungen ist ganz unnötig und eine einzige durchschlagende Scene trägt oft ein ganzes Stück.

Alles Technische aber läßt sich am besten an den Stücken zweiten Ranges studieren und analysieren. Die berühmten Meisterwerke genießen, wie überhaupt in der Kunst, gar viele Freiheiten; mögen sie sein, wie sie wollen, man bewundert sie doch. Auch hierher gehört das Beispiel des Faust. Das macht, in diesen Werken steckt etwas, das sie über alle Mängel hinüberträgt. Ein wenig von diesem Poetengeheimnis, das keine Technik lehren kann, steckt aber in jedem wirkungsvollen Werk; niemals

[1]) Gustav Freytag verleitet andererseits die Absicht, Shakespeare absolut in allem und jedem als Muster hinzustellen und als Beispiel anzuführ starken Inkonsequenzen.

hat die Technik allein und sei sie noch so gut, zum Siege verholfen.

Wer aber darin eine Entschuldigung sieht, es mit technischen Fragen leicht zu nehmen, wird sich selbst schaden, nicht der Kunst. Zumal wer historische Dramen schreiben will, mag sorgen, daß sein Werk technisch so einwandsfrei, wie möglich sei. Er muß sich sagen, daß er auf einem gefährlichen, lebhaft bestrittenen Posten kämpft; kann sein Werk von seite der Bühnenform aus angegriffen werden, so ist es schon verloren. Dramen von der äußeren Form des Goetheschen Götz werden a limine abgewiesen.

Ein Lustspiel kann sein, wie es will, wenn es nur lustig ist; wer sensationelle Effekte und sinnlich berückende Scenen in seine Stücke bringen kann, mag unbesorgt sein — seine Technik kann viel zu wünschen übrig lassen. Wer aber einen historischen Stoff bringen will, muß mit der Technik dreifach auf seiner Hut sein, denn ihm wird scharf auf die Finger gesehen. An Buchdramen auf historischem Gebiet ist kein Mangel; es kann nur gelten, wirkungsvolle Bühnendramen zu schaffen, soll sich das historische Drama auf der lebenden Bühne behaupten.

---

2. Entstehung. Idee. Tendenz.

Der Anfang eines dramatischen Werkes ist eine dramatische Idee; das heißt die Vorstellung eines Kontrastes, eines Konfliktes; einer (zunächst beschränkten) Anzahl menschlicher Charaktere, die in zuvörderst eine oder mehrere dramatische Situationen kommen; oder endlich eines Charakters, der durch bestimmte Umstände in eine Situation kommt, die ihn mit anderen Charakteren in Konflikt bringt. Der Urgrund der wichtigsten Charaktere und Handlung liegt schon in der ersten Idee, da sich beide gegenseitig bedingen.

Nicht aber ist der Anfang eine sog. „Anschauung", wie man dies jetzt häufig in einer Verwechslung der bildenden Künste mit dem Drama sagen hören kann. Die Anschauung irgend eines menschlichen Zustandes führt direkt im Geiste nur zu dessen Wiedergabe in ruhender Form; anschauen ist etwas unbewegtes, kontemplatives, wie Malerei und Bildnerei; das Drama immer etwas bewegtes, fortschreitendes. Die bildende Kunst fixiert einen Moment aus der Flucht der Erscheinungen, die höchste Vollendung der Augenblicksphotographie; das Drama verknüpft solche Anschauungen, benützt und verarbeitet sie. Aber es liegt etwas, selbst in den einfachsten dramatischen Gebilden, architektonisches, aufbauendes, gestaltendes, das mit dem Begriff der Anschauung in keiner Weise zu treffen ist.

Henrik Ibsen hat sich einmal wie schon früher erwähnt, über diesen Punkt geäußert: [1]) „Der Ausgangspunkt für mich ist eine gewisse Stimmung, die nach Gestaltung verlangt; ob diese Stimmung in modernen oder in historischen Stoffen sich ausprägt, ist im Grunde gleichgültig . . ."

Schiller [2]) spricht sich Goethe gegenüber folgendermaßen aus: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische (!) Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische (nämlich dramatisch-poetische) Idee."

Schiller und Ibsen verlegen die Frage also noch weiter zurück, mehr nach der Psyche des Dichters; dort ist eine Stimmung; sie liegt vor der dramatischen Idee. Jedenfalls aber ist Stimmung nicht gleich Anschauung; sonst hätte Ibsen, in seiner einfachen Art jedenfalls gesagt: der Ausgangspunkt ist der Anblick irgend eines Zustandes, eines Ereignisses, eines Milieus.

---

[1]) Kaiser und Galiläer. Biographische Skizze von Otto Brahm. Berlin Fischer 1888, S. XIV.

[2]) Briefwechsel mit Goethe I; Brief 161.

Eine Anſchauung kann eine Stimmung erzeugen; zu einer Stimmung eine Anſchauung hinzukommen; beide ſind möglicherweiſe gleichzeitig oder wenigſtens in der Reflexion des Dichters nachher nicht mehr zu trennen.

Aber nur im dramatiſchen Dichter wird daraus eine dramatiſche Idee: weder Stimmung noch Anſchauung ſind ſpeziell für das Drama charakteriſtiſch, ſind nicht der Anfang eines ſolchen. Auch der Dramatiker kann zu anderer Zeit eine Stimmung in einem lyriſchen Gedicht oder einer Novelle geſtalten, auslöſen, ausprägen, wie ſonſt in einer dramatiſchen Idee.

Ibſen fährt dann fort: „oft iſt nun das Reſultat ein weſentlich anderes, als die Stimmung, von der ich angetrieben wurde ... verſchieden, wie Traum und Wirklichkeit“ und führt das an einem Beiſpiel weiter aus. Dies gilt in erhöhtem Maße von dem hiſtoriſchen Drama, das dem Autor ſo viel mehr Schranken auferlegt, als das gleichzeitige. Es wird nie den Träumen der erſten Stimmung entſprechen und immer ein Kompromiß zwiſchen dieſer und der thatſächlichen Wirklichkeit darſtellen. Wen das ſtört, der muß zeitloſe Dramen dichten; denn auch das moderne Leben bringt dieſe Korrektur: in den Beobachtungen und Erfahrungen, die der Dichter an wirklich lebenden Menſchen gemacht hat und nun verwertet, in ſeine Idee hineinwebt, dieſe mit dem Erlebten verſchmilzt. Wenn Ibſen ſagt: „die Dichtung, welche für mich Realität iſt, bezwingt die Stimmung“, ſo meint er nicht nur das hiſtoriſche, ſondern das Drama überhaupt.

Der Prozeß iſt auch thatſächlich der gleiche. Die Idee hat immer etwas Vages, Allgemeines; ſie enthält nur das Wichtigſte von Charakteren und Situationen, aber noch nicht das Drama; die vier oder fünf Akte, alle Perſonen des Theaterzettels. Wie viel gleich anfangs davon auftaucht, und wie raſch dann die Idee ihre Kreiſe zieht, gleich dem ins Waſſer geworfenen Stein, wird wohl nach den Individualitäten ſehr verſchieden ſein. Die Korrektur der Idee durch das Wiſſen (von Menſchen und Dingen)

aber hat Ibsen an derselben Stelle angedeutet, wenn er sagt: „die Personen eines Dramas . . . geben mir zu schaffen, die will ich kennen lernen; und dieser Prozeß des Kennenlernens ist ein langsamer und schwieriger u. s. w."

Anders ausgedrückt ist das eben das Eindringen des Verstandesmoments in die Stimmung; die Ausarbeitung von Andeutungen zu klaren Umrissen; das Verdichten leichter Wolken der Phantasie zu den flüssigen und festen Körpern, den Charakteren und Situationen. Beim gleichzeitigen Drama ist dieser Prozeß ein einfacher, beim historischen ein doppelter.

Die Kenntnis wirklicher, lebendiger Menschen erwirbt man sich im Leben; ebenso das Beherrschen ihrer möglichen und wahrscheinlichen Handlungsweise. Diese kurzweg Menschenkenntnis (oder Lebenskenntnis) zu nennende Weisheit (die durch natürliche Anlage erleichtert, immer aber erst im Leben gewonnen und bestärkt werden muß) ist nötig zum gleichzeitigen und zum historischen Drama. Aber dieses ist noch mehr beschränkt durch die geschichtlich festgestellten Charaktere und Handlungen. Diese lernt man nur durch historisches Quellenstudium kennen, dem ich den nächsten Abschnitt widmen will.

Also der historische Dramatiker braucht noch mehr; nämlich Kenntnis des Menschen (insoweit er sich in Hauptzügen immer gleich bleibt) und Kenntnis seines bestimmten Menschen, von dem beglaubigte Nachrichten vorliegen. Wenn im gleichzeitigen Drama die Menschen Namen bekommen, geschieht das mehr zu ihrer Unterscheidung, im historischen Drama bedeutet der historische Name ein bestimmtes Individuum. Auch in der Handlung und den Situationen ist das gleichzeitige Drama viel freier; es liegen für die fingierten bestimmten Personen keine beglaubigten, festgestellten Handlungen vor. Man weiß nur, wie sich ungefähr ein Offizier, ein Kommerzienrat oder eine Lehrerin unserer Tage benimmt, nicht aber, wie sich diese bestimmte Person einmal be-

nommen hat; dies aber ist häufig der Fall bei historischen Personen.

Diese sind streng individualisiert von Haus aus; die gleichzeitigen *werden* es erst durch die Kunst des Dichters. Ein Bankdirektor ist ein Typus; Helmer in Ibsens Nora eine Individualität, die dennoch Typisches an sich hat; aber Napoleon ist von Anfang an individuell und kann nie anders vorgestellt werden. Auch diese Gedankenreihe führt wieder auf das Ineinanderweben von Typischem und Individuellem, das mir immer als das große *Geheimnis* des Dramas erschienen ist. Es ist sehr schwer in Worte zu fassen und leichter negativ zu behandeln, als positiv zu erklären. Rein typische Figuren sind leicht langweilig; zu individuelle, denen jede Dosis des Typischen fehlt, wecken mehr Erstaunen, als dauerndes Interesse. Jedenfalls aber wird der historische Dichter gezwungen, das rein Typische zu vermeiden — eben durch das nur ihm auferlegte Studium der Historie; der gleichzeitige Dichter muß das Individuelle alles aus Eigenem geben. Dieser wird eher zu typisch, jener eher zu individuell wirken; die Mischung von beiden ist der Zauber, der die bleibenden Gestalten des Dramas schafft.

Auch diese Frage berührt sich mit dem *Realismus* „als Technik", wie ich ihn im theoretischen Teil entwickelt habe. Je „realistischer" der Dichter schildern und porträtieren will, um so mehr Einzelzüge, kleine Beobachtungen, charakteristische Nüancen muß er anbringen und verwerten; beim historischen Drama also „viel Geschichte", d. h. viel solchen Stoff aus dem Überlieferten verwenden. Für mehr typisch gehaltene Figuren genügt „weniger Geschichte", d. h. einige scharfe charakteristische Striche. Die Hauptfigur hat man immer mit möglichster Sorgfalt bis ins Kleinste zu charakterisieren gesucht, auch in weniger realistischen Epochen. Bei den Nebenfiguren begnügte man sich häufig mit gröberen, mehr typischen, Andeutungen. Heute herrscht die Neigung vor, *um jeden Preis* zu charakterisieren, und jeder

Figur, bis zum Dienstmädchen oder Arbeiter, etwas Persönlich-Individuelles zu geben. Gleichgiltig hat kein großer Dichter seine Nebenrollen behandelt; auch nicht der „idealistische“ Schiller z. B. die Hauptleute Deveroux und Macdonald im Wallenstein. Aber der Geschmack in dem *Maße* charakteristischer Einzelheiten, die der Autor liebt und das Publikum verträgt, wechselt; gewisse Äußerlichkeiten in modernen Stücken, die die Charakterisierung *wirklich* auf das: „wie er sich räuspert und wie er spukt“ ausdehnen, wird man später einmal nicht mehr zu den Vorzügen realistischer Methode rechnen. Auch von dieser Seite aus betrachtet, zeigt sich der „Realismus“ als eine verfeinerte Arbeitsweise, nicht aber als eine neue Kunst.

Für das historische Drama speziell gilt noch Folgendes. Eine der größten Schwierigkeiten des gleichzeitigen Dramas ist die *Einführung* der Figuren, so, daß sie das Interesse des Hörers gleich anfangs fesseln. Dies ist bei bekannten historischen Figuren einfacher; sie sind dem Publikum gleichsam schon „vorgestellt“; *ein* charakteristischer Zug genügt oft für die Einführung. Irgend ein Interesse, ob Sympathie oder Antipathie ist für die historische Figur oft schon vorhanden; es gilt nur, es zu vertiefen und zu steigern; man kann rascher mit der sog. „Handlung“ anfangen, während im gleichzeitigen Drama oft ein ganzer Akt gebraucht wird, um die Bühnenpersonen dem Publikum „vorzustellen“.

Auf der anderen Seite stößt der Fortgang der Charakterisierung im historischen Drama auf viel größere Schwierigkeiten, als im gleichzeitigen, weil er dort eben viel gebundener ist.

Was das historische Drama für den Beginn voraus hat, hat es im Verlauf an verdoppelten Hemmnissen zu büßen. Dafür kann man wieder sagen, daß die *gelungene* Figur einer historischen Person viel tiefer haften bleibt, als die einer gleichzeitigen; eben weil sie teilweise Bekanntes ergänzt und zu vollem Bilde gestaltet. Mit solchen Betrachtungen sind wir bereits in einem

dritten Stadium der Entstehung des historischen Dramas. Erst die dramatische Idee, dann das korrigierende Studium der Geschichte, dann — das Verschmelzen beider Faktoren in eines.

Über diesen Prozeß liegen mir Äußerungen bekannter Dichter nicht vor; ich kann also nur aus eigener Erfahrung urteilen. Diese geht dahin, daß nach vollendetem Studium der Litteratur zunächst statt der Harmonie mit der Idee eine scheinbar völlige Disharmonie eintritt, die ich mit einer Arbeitspause von mindestens mehreren Wochen beantworte. Sämtliche Bücher werden beiseite gethan; alles Gelesene, soweit es nicht notiert und excerpiert ist, thunlichst vergessen. Dann erst — nach Einschaltung irgend einer ganz abliegenden Arbeit — beginnt die Niederschrift des Dramas. Also erst „dichten" (rohe Ausgestaltung der Idee, Entwurf des Ganzen, einzelne Scenen, mehr oder weniger, je nachdem), dann „studieren" — dann große Kunstpause; dann erst wieder „dichten", nunmehr unter Benutzung des inzwischen assimilierten oder abgestoßenen Fremdstoffes. Während dieser entscheidenden, eigentlichen Ausarbeitung habe ich nie ein historisches Buch mehr zur Hand genommen; in einzelnen Fällen noch nachher zur Ergänzung oder Ausfeilung von bestimmten Stellen. Ich habe erfahren, daß die Lösung der Disharmonie zwischen Idee und Wissen nicht nur Gedanken, sondern auch einen längeren Zeitabschnitt erfordert, sich nicht sofort vollziehen kann; ob dies typisch für die Entstehung historischer Dramen ist, kann ich nicht behaupten, aber ich vermute es; denn der Kontrast ist stärker als beim gleichzeitigen Drama, wie auch der folgende Abschnitt zeigen wird. Vermißt man in diesem „Arbeitsschema" eine Bemerkung über die Phantasie, so kann man nur sagen, daß diese zu allen Zeiten, ungewollt und uneingeteilt, thätig ist; über sie läßt sich nichts aussagen, und sie ist beim historischen keine andere als bei jedem Drama; von der Idee bis zum letzten Federstriche.

Wohl aber muß ich den Begriff „dramatische Idee" noch

in Gegensatz stellen zu dem der „Tendenz“ eines Dramas, damit er nicht mißverstanden wird. Jener soll wieder mehr etwas Technisches bezeichnen, nämlich den Hauptkonflikt, den Hauptkontrast, der zu Grunde liegt; nicht aber einen etwa aus diesem abzuleitenden Gedanken, eine „Moral von der Geschicht“, die den Anfang bilden würde. Dies eben nennt man im „üblen Sinne“ Tendenzdramen; nämlich solche, bei denen in aufdringlicher Weise dem Publikum ein Gedanke gelehrt werden soll, eine Ansicht imputiert, eine Art gedanklicher Überzeugung stattfinden soll.

An jede dramatische Begebenheit lassen sich unzählige Gedanken knüpfen und weder dem Hörer ist es verwehrt, sehr verschiedene Urteile daraus zu folgern, als der Autor gehindert werden kann, seine eigenen Gedanken zu haben. Diese wünscht er ebenso selbstverständlich geteilt zu wissen, hofft, daß das Publikum dieselben Schlüsse zieht und freut sich, wenn er „verstanden“ wird. Aber dennoch besteht eine klare, wenn auch feine Linie in der Art, wie er dies Ziel anstrebt und ob die Grundlage seines Dramas eine lehrhafte Idee (Tendenz) oder eine dramatische Idee ist. Beides kann auch zusammen vorkommen; doch nennt man eben Tendenzdramen diejenigen, bei denen die Art, in der dies geschieht, plump und ungeschickt ist und die Grundlage der dramatischen Berechtigung (ohne Tendenz) entbehrt.

Hat ein Drama Tendenz und eine dramatische Idee, so kann es geschehen, daß die erstere veraltet und vergessen wird, das Drama aber bleibt, z. B. „Kabale nnd Liebe“. Reine Tendenzstücke veralten ausnahmslos sehr rasch. Will man aber mit dem Wort Tendenz nur den Begriff verbinden, daß „jedes Drama die Zuhörerschaft entflammen und fortreißen will, daß jeder Dramatiker Bestimmtes zu sagen hat, einen Inhalt von Empfindungen und Gedanken aussprechen muß“ [1]) so ist aller-

[1]) Ernst von Wildenbruch, Theater und Censur. Berlin, „die Woche“ 1900, S. 1761. (Nr. 40.)

dings jedes Drama ein Tendenzdrama, auch das historische. Man schwächt eben dann den Begriff Tendenz ab in den, daß jedes Drama einen Gedankeninhalt besitzen muß, wenn es „auf Höheres ausgeht, als dem Publikum die Zeit zu vertreiben".

Will man das Wort „Tendenz" aber beibehalten, so *kann* es nur „als Vorwurf" ausgesprochen werden; denn für das Drama *ist* es ein Vorwurf, lediglich „von der Wahrheit eines Gedankens überzeugen zu wollen". Dazu ist die Bühne nicht da, sondern die Wissenschaft oder die Presse; das Übermaß, die Vordringlichkeit, das im Kunstwerk störende Betonen einzelner Gedanken will und wird man mit dem Wort Tendenzdrama bezeichnen und — tadeln.

Auch eine „dramatische Idee" kann in rascher Geistesthätigkeit sofort bestimmte Gedanken erzeugen, die selbst der Autor nicht davon trennen kann; aber nicht sie sind der Kern, der Anfang eines Dramas. Auch die „Stimmung", wie Ibsen sagt, läßt sich (*später!*) in bestimmte Gedanken formulieren; aber aus Gedanken allein entstehen keine lebendigen Dramen.

Übrigens wird nicht leicht ein Autor, der wirklich zum Tendenzdrama (im üblen Sinne) neigt, sich die Mühe machen, einen historischen Stoff zu wählen, wo er es im zeitlosen oder gleichzeitigen Drama so viel bequemer hat. Im historischen Drama kann es sich nur um Ideen handeln, die den jeweiligen Tagesmeinungen einigermaßen entrückt sind, oder nur insofern „aktuell" oder „tendenziös", als die Gefühle und Gedanken der Menschen sich zu allen Zeiten gleich bleiben. Gerade die „dramatische Idee", wie ich sie verstehe, ist *der* Kern des Dramas, der ein Ewigkeitsgepräge an sich haben muß, wenn er dauern soll.

3. Litteraturstudium.

Die Notwendigkeit einer eingehenden Kenntnisnahme des von der historischen Wissenschaft gelieferten Materials habe ich im theoretischen Teil begründet. Es wäre ein Irrtum zu glauben, die Autoren historischer Dramen früherer Zeiten hätten dieses Studium nicht nötig gehabt. Niemals werden diejenigen Kenntnisse, die auch der Gebildetste von Schule und Universität mitbringt, genügen, ihm das Notwendige zu seinem Werke zu sagen. Aber die Schwierigkeiten, das einschlägige Material zu bewältigen, sind gegen früher ungemein gestiegen.

Shakespeare hatte es in dieser Beziehung außerordentlich bequem; mit der Benutzung der Chronik des Holinshed für die englische und der Biographien des Plutarch für die römische Geschichte hatte er auch so ziemlich das erschöpft, was die Gebildeten seiner Zeit von Geschichte wußten. Dennoch ist er mit der englischen Geschichte in den Königsdramen freier umgesprungen, als mit der römischen. Das Mosaik, aus dem sich z. B. die Charakteristik Julius Cäsars zusammensetzt, beruht auf nur 7 Kapitelchen des Plutarch[1]; was und wie es Cäsar spricht, ist Shakespeares geistiges Eigentum. Einzelne Züge aus anderen Kapiteln[2] hat er nicht benutzt, obwohl sie ebensoviel Berechtigung dazu haben, wie die benutzten.

Jedenfalls ist kaum ein Zug im Charakter Cäsars, der nicht dem Plutarch entlehnt wäre; daraus läßt sich schließen, daß

---

[1]) Ich gebe eine kurze Übersicht: Calpurnia soll sich Antonius in den Weg stellen (caput 61), Der Wahrsager (63), Die fetten Männer — Casca mager (62), linkes Ohr taub (17), Traum der Calpurnia (63), Diskussion mit Calpurnia (63) und Decius (Decimus Brutus) (64), schlimmes Opferzeichen (63) Schreckensereignisse (63) Wahrsager zum zweiten Mal (63) Scene mit Artemidorus (65) Mordscene (66). — Dann von dem, was Andere über Cäsar sagen: Dreimalige Anbietung des Diadems (61) fallende Sucht (17 und 53).

[2]) Z. B. cap. 4, 15, 17, 57, 58, 59.

Shakeſpeare den Wert der Geſchichtsquellen für den Dramatiker ſehr hoch anſchlug und wahrſcheinlich auch andere Werke über Cäſar ſtudiert hätte, hätte er ſie gekannt. Aber auch die Freiheit dem Hiſtoriker gegenüber wahrte er ſich, indem er nicht alles verwendete, was im Plutarch zu finden war. Jedenfalls hat er in dieſem hiſtoriſchen Drama von der dichteriſchen Freiheit einen nur mäßigen Gebrauch gemacht, einen vielleicht noch geringeren, als im theoretiſchen Teile dem Dichter zugeſtanden wurde.

So einfach und mit ſo peinlicher Anlehnung an eine Quelle könnten wir heutigen Menſchen Julius Cäſar nicht mehr ſchildern; dagegen ſpräche das hiſtoriſche Gewiſſen bei Autor und Publikum. Ähnliches gilt von allen hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeares; immer hat er alles benutzt, was er vorfand; was er nicht kannte, konnte ihn nicht kümmern.

Wir aber kennen es und können es nicht ignorieren; naive Unwiſſenheit iſt nicht künſtlich zu erzeugen. Das gilt ſchon von der Epoche Schillers und Goethes. Beide ſprechen zwar an einer Stelle ihres Briefwechſels[1]) beinahe leichtfertig von der hiſtoriſchen Grundlage von Dramen; aber ſie haben es thatſächlich damit weit ernſter genommen, beſonders Schiller. Der Wallenſtein entſtand aus ſeiner Geſchichte des dreißigjährigen Krieges; umgekehrt aus den Studien zum Don Carlos eine Geſchichte des Abfalls der Niederlande. Beides ihm jedesmal nachzumachen, wird man nicht vom Dramatiker verlangen; aber eine Abhandlung über denſelben Stoff könnte wohl jeder ſchreiben, der es mit dem Vorſtudien zu einem hiſtoriſchen Drama ernſt genommen hat. Die erwähnte Briefſtelle macht mir mehr den Eindruck, als habe ſchon Schiller, wie wir heute, die Mühe der Abfindung mit den Urkunden läſtig empfunden und den Gedanken

[1]) Schiller-Goethe, Briefwechſel II. Brief 647—648. Die Stelle betrifft den Plan zu Warbeck und iſt während der Arbeit an Maria Stuart geſchrieben.

hingeworfen, es einmal auch ohne das zu versuchen. In Wirklichkeit hat er stets reiches historisches Material gekannt und benutzt, wenn auch die Forschung zu seiner Zeit noch nicht annähernd die Ausdehnung erreicht hatte, wie in unseren Tagen.

Auch von Grillparzer, dem die Form eines rein historischen Stückes nicht besonders zusagte, sind z. B. für König Ottokar Studien und Vorarbeiten im Nachlasse gefunden worden, die drei Bände füllen würden; darunter wohl ein halber Druckband wörtliche Auszüge aus lateinischen und deutschen Chronisten. Man sieht, daß auch er, wenn er an eine solche Aufgabe ging, es mit den Geschichtsquellen sehr ernst nahm. Aber in den achtzig Jahren, die seither verflossen, ist nicht nur die Geschichtswissenschaft zu viel reicherer Blüte gediehen — nein, was noch viel wichtiger und für den Dramatiker folgenschwerer ist: historische Bildung ist weit verbreiteter im Publikum, als zur Zeit jener großen Dichter.

Was die Gelehrten und Historiker sagen, könnte dem Autor allenfalls gleichgültig sein, wenn er auf ihren Beifall Verzicht leisten will; allein die Historiker haben sich längst ein Publikum geschaffen, eine Schülerschaft erzogen, die zum Teil auch die Hörer des historischen Dramatikers ausmachen. Dieser kann sich nicht mit dem Bewußtsein trösten, daß sein Publikum ihm gläubig vertraut, was er ihnen von den geschichtlichen Personen mitzuteilen für gut befindet — ein beträchtlicher Teil desselben hat über den Stoff Geschichtswerke oder Memoiren gelesen, so gut, wie er selbst und wacht darüber, ob das Bild, das der Dramatiker giebt, dem einigermaßen entspricht, das er sich selbst gemacht hat. Dadurch ist die Situation für den Dramatiker ganz außerordentlich erschwert worden und dies ist es hauptsächlich, was unsere Zeit von den früheren unterscheidet, die Zunahme der allgemeinen Bildung weiterer Kreise. Früher war es mehr das persönliche Pflichtbewußtsein des Autors, das ihn auch damals schon zu genauen Studien antrieb; heute ist aus der freien

That ein Zwang geworden, mit dem man rechnen muß. Ich glaube nicht, daß jeder Theaterbesucher ein genauer Geschichtskenner ist; aber die Kenntnisse sind sicher zu weit verbreitet, als daß man auf ihr Fehlen bei der Mehrzahl etwa rechnen dürfte.

Wenn ich nun versuche, einiges über die eigentümliche Schwierigkeit des Studiums für den Dramatiker mitzuteilen, so beruht das ausschließlich auf eigener Erfahrung, da mir Mitteilungen anderer zeitgenössischer Autoren nicht bekannt geworden sind. Das Hauptübel ist, daß der geschichtliche Stoff für die Bedürfnisse des Dramas in keiner Weise zugerichtet ist, daß man sich selbst den Weg suchen muß und auch der Historiker vom Fach nicht weiß, was der Dramatiker braucht bez. was ihm fehlt. Die Historiker haben sich die Bibliographie natürlich für ihre Zwecke hergerichtet und diese sind wesentlich andere; aber auch die Werke selbst, wenn man sie erst gefunden hat, enthalten oft nur ganz wenig für den Dramatiker Brauchbares. Die Aufgabe ist eine doppelte: zuerst die Auswahl des wichtigen vorliegenden Materials; dann das Auffinden des speziell für dieses bestimmte Drama brauchbaren Stoffes.

Bei der ersten, der allgemeinen Orientierung ist der Rat eines mit der Litteratur seines Faches vertrauten Historikers eine große Erleichterung. Er braucht den Gedanken des Dramas und die Ideen des Autors nicht zu kennen, um die bedeutendsten Werke über einen Zeitabschnitt anzugeben; hat man die, so findet man selbst weiter. Ein anderes unentbehrliches Hilfsmittel ist eine große öffentliche Bibliothek; gerade weil der Dramatiker noch gar nicht weiß, was er braucht, kann er nicht anfangen, blindlings zu kaufen. Man muß sich also mit dem Modus der Benutzung der Bibliotheken und besonders des sog. Realkataloges vertraut machen. Immer muß man gefaßt sein, zunächst das nicht zu finden, was man finden möchte, und froh sein, aus einem umfangreichen, oft berühmten Werke ein paar Goldkörner für sich herauszupicken.

Am leichtesten geht es bei allem, was die Handlung betrifft. Das Pragmatische überwiegt noch immer in historischen Werken; auf das Pragmatische ist auch die Bibliographie trefflich zugeschnitten. Aber — es ist meist unendlich wenig, was man davon verwenden kann. Ich habe schon im theoretischen Teil darauf hingewiesen, daß das Drama die historischen Vorgänge immer kondensiert, zusammenzieht, vereinfacht. Die *eine* Scene zwischen Wallenstein und dem schwedischen Hauptmann mag in Wirklichkeit sechsmal gespielt haben mit sechs verschiedenen schwedischen Offizieren. All diese Sandkörner klar auseinanderzuhalten, ihre Bedeutung im einzelnen nachzuweisen, in allen kleinen Bezügen aufzudecken, war die Aufgabe des Historikers; der Dramatiker kehrt sie alle auf einen Haufen zusammen und formt daraus eine kleine Scene. Die Thätigkeit beider ist hier gerade entgegengesetzt: der Historiker analysiert, zerlegt, zeigt die kleinen Kräfte; der Dramatiker zerstört das alles wieder, um eine einzige Wirkung zu gewinnen. Napoleon hat unerhört oft gesiegt, ein unendliches Gebiet für militär-historische Untersuchungen; für den Dramatiker $x \times 1$ zu oft, denn dieser kann eigentlich immer nur *einen* entscheidenden Sieg gebrauchen; jeder weitere wirkt im Drama lediglich als Wiederholung. Der große Sieger ist selten, aber für den Dramatiker noch immer zu oft geschlagen worden; welches war die *entscheidende* Niederlage: Leipzig, Arcis sur Aube oder Belle-Alliance? Das gleiche wird man bei jedem geschichtlichen Stoff finden; immer hundertmal zu viel einzelne Ereignisse und Handlungen. Käme es nur auf das Pragmatische an, so genügte das oberflächlichste Litteraturstudium.

Aber die Schwierigkeit beginnt erst bei den *Charakteren* und dem kulturgeschichtlichen *Milieu*. Hier lassen die Schätze, die aus den Archiven zusammengetragen werden, um ein einziges Datum, eine einzige Thatsache richtig zu stellen, im Stich; die mit dem wunderbarsten Scharfsinn erzielten exakten Resultate sind für den Dramatiker umsonst gewonnen. Er soll sich ein

Bild des lebendigen Menschen machen und erfährt immer nur aufs neue Dinge, die jeder andere Mensch auch hätte thun und sagen können. Eine Unterredung zweier Hauptpersonen ist mit allen denkbaren Mitteln auf ein bestimmtes Datum fixiert; aber was sich die beiden gesagt haben, davon findet er kein Wort. Das Psychologische, auf das es für den Dramatiker bei allem ankommt, ist gerade das Stiefkind der exakten historischen Forschung.

Und der Dramatiker will sich doch selbst ein Urteil bilden, selber einen Eindruck von dem Toten empfangen, als ginge er noch lebend umher. Denn sonst könnte er sich ja auf die kurzen psychologischen Urteile verlassen, die sich in den allgemeinen Kapiteln der historischen Werke finden. Aber er soll den Mann in bestimmten Situationen reden lassen und ein Bild gewinnen, wie er sich gerade in solchen, vom Dichter frei erfundenen Situationen, könne gezeigt haben — das kann ja direkt in keinem Geschichtswerk stehen, dessen Verfasser die Situationen nicht kennt, in die der Dichter seine Figur bringen will.

Das wichtigste Hilfsmittel in dieser Not sind die sog. Memoiren; und das schon öfter gebrauchte Napoleonbeispiel auch hier bequem, weil wir über ihn heute eine Hochflut von persönlichen Erinnerungen besitzen.[1]) Dazu ist zu bemerken, daß dieses beste Hilfsmittel aber auch mit der größten Vorsicht benutzt sein will.

Die Memoirenschreiber urteilen durchaus subjektiv und einseitig; sie standen in den Ereignissen mitten darin, nicht wie spätere Historiker darüber, und Liebe, Haß, und alle Empfindungen, die persönliche Eindrücke mit sich bringen, spiegeln sich in ihren Aufzeichnungen. Das ist gerade das Wertvolle, aber auch das Gefährliche. Bezüglich der Thatsachen ist bekannt, wie unbegreiflich oft sie sich irren; vielleicht weil sie darauf weniger Wert legen im Bewußtsein, daß diese Feststellungen ja

[1]) Man vergleiche hier in Gedanken das obige Beispiel von Julius Cäsra.

doch andere besorgen. Ihr Ziel ist ein dem dramatischen Verwandtes: sie wollen ein lebendiges Bild der Persönlichkeiten und ihrer Zeit geben. Nur darf sich der Dramatiker nicht mit einem der Memoirenschreiber identificieren, sonst giebt er die Möglichkeit eines einigermaßen objektiven Bildes von vornherein auf.

Es ist bekannt, wie einseitig und trotz der nahen Verwandtschaft der Schreiberin falsch, d. h. verzerrt der Eindruck ist, den man von Friedrich Wilhelm I. und seinem Hof aus den Memoiren der Markgräfin von Bayreuth empfängt. Eine Menge lebendigster, charakteristischer Züge, aber absolut pessimistisch zusammengestellt; nur das Unangenehme und Häßliche ohne jeden Revers der Medaille. In den unteren Schichten des Volkes wird dieses weitverbreitete Buch noch heute kritiklos gelesen und wirkt einfach als Skandalroman aus hohen Kreisen. Weniger bekannt ist, daß die berühmten Memoiren der Frau von Rémusat über Napoleon I. nicht minder einseitig sind, und gekränkte Eitelkeit und Prätensionen mit die Feder geführt haben. Männer wie Napoleon machen überhaupt ganze Epochen durch, in denen sie auf das verschiedenste beurteilt werden; erst vergöttert, dann heruntergerissen, dann wieder vergöttert, wie eben jetzt in Frankreich. Daher muß man auch den Parteistandpunkt des Verfassers berücksichtigen, seine Vorurteile, die ihn oft das gerade tadeln lassen, was charakteristisch und originell, nur ihm widerstrebend ist. Frau von Rémusat z. B. gehörte dem alten legitimistischen Adel an und konnte Napoleon überhaupt niemals gerecht werden.

Immerhin bieten Memoiren, wo sie existieren, richtig benutzt, dem Dramatiker noch das meiste. Wo sie fehlen, kostet es die größte Mühe, charakteristische Einzelzüge zusammenzusuchen und zu einem Bilde zu vereinigen. Ein breit angelegter, psychologischer Plutarch wäre eine unendliche Erleichterung; der neue Plutarch könnte alles Pragmatische weglassen und nur eine Fülle verschiedenster historischer Charaktere geben. Die Sammlungen

von Anekdoten berühmter Männer enthalten meiſt ganz wertloſes Zeug.

Denn es gilt doch, nicht mit einigen zufälligen Äußerlichkeiten zu charakteriſieren (wie er ſich räuſpert und wie er ſpuckt), ſondern aus dem Detail heraus die innere Wahrheit des Charakters zu ſuchen: Ewiges, nicht Vergängliches. Im Luſtſpiel ſind die kleinen Angewohnheiten noch eher zu brauchen; z. B. das abgedroſchene Tabakskollegium des genannten Königs Friedrich Wilhelm I. Das iſt gar nicht ſo beſonders charakteriſtiſch für dieſen echt deutſchen Mann in ſeiner Eigenſchaft als König; es war eine menſchliche Liebhaberei, von der er das Politiſche und Öffentliche gänzlich trennte. Es iſt einfach falſch, ihn wichtige Entſchlüſſe beim Kruge Bier beſprechen zu laſſen, ſo falſch, als etwa Napoleon ſeine Pläne im Theater faſſen zu laſſen, weil er notoriſch Talma gerne ſpielen hörte. Die Zeitgenoſſen, die ſich Anekdoten erzählen, haben ſehr ſelten die Unterſcheidungsgabe, was davon für die Individualität charakteriſtiſch iſt; Beweis ſind die bekannten Geſchichten, die unermüdlich gleichmäßig von allen zerſtreuten Gelehrten, herablaſſenden Fürſten, anmaßenden Künſtlern u. ſ. f. erzählt werden, ohne daß das jemand ſtört; ſie ſind eben mehr typiſch, als individuell.

Das Leben der Privatleute vergangener Zeiten iſt meiſt auch durch ſolche Anekdotenblitze unerhellt; gute Memoiren giebt es nur vereinzelt und ungleichmäßig, wenn auch für alle Stände. Für das Privatleben, wie für das Kolorit und Milieu einer vergangenen Zeit überhaupt, bleibt die ſog. Kulturgeſchichte.[1]) Daß dieſe noch einer großen Zukunft fähig wäre, geben ſelbſt die Hiſtoriker zu; die beſten Köpfe haben ſich noch nicht damit beſchäftigt, ſolange noch ſoviel andere archivaliſche Arbeit zu leiſten war. Sehr zum Schaden des Dramatikers, der auch da,

[1]) Hier ſind die „populären" Werke nicht zu unterſchätzen; z. B. die Sammlungen im Verlag von Diederichs in Leipzig, von Velhagen und Klaſing u. a.

was er braucht, sehr mühsam zusammensuchen muß. Auch hier nützen die allgemeinen großen Kulturgeschichten wenig, besonders soweit sie betrachtend und reflektierend gehalten sind. Eine kleine spezielle Schwierigkeit ist da charakteristisch: die Anrede der Deutschen unter einander hat die größten Wandlungen durchgemacht; vom allgemeinen „du" über „ihr" und „er" zu unserem heutigen Zustand. Wann aber diese Änderungen eintraten und wodurch, desgleichen über den Wechsel der Titulaturen, Anreden, Höflichkeitsausdrücke, die man ständig braucht, und die so leicht der Rede „Farbe" geben, darüber existiert kein eigenes Werk. Und doch liegt in solchen Äußerlichkeiten des häuslichen Lebens, der dienstlichen Beziehungen, der sog. Umgangsformen auch ein gut Teil feinerer, innerer Charakteristik verborgen.

Nur mit wenigen Linien konnte ich andeuten, wie seltsam und mühsam sich oft die Vorstudien zu einem historischen Drama gestalten. Dennoch lohnt die Mühe, nicht nur für den Zweck selbst; der Dramatiker ist doch außerdem auch sozusagen ein Mensch, den alles Menschliche interessiert. Und für die Enttäuschung, mit der man — sonst vortreffliche — Bücher oft beiseite legen mußte, weil man nichts darin fand, entschädigt ebenso oft eine Fülle von Einsichten in Zustände und Dinge, von denen man noch nichts gewußt hatte. Historische Lektüre ist immer interessant und was der Dramatiker an unnützer Zeit beim Suchen verliert, gewinnt der Mensch an Kenntnissen, die ihm das Weltbild erweitern.

Freilich ist die Zeit, die diese historische Arbeit kostet, an sich allein ein Hindernis, daß der moderne Autor dieselbe Fruchtbarkeit entfalten könnte, wie z. B. Lope de Vega. Denn, auch das sei nochmal betont, das Studium ist ja nur eine Vorarbeit; aus ihr allein entspringt nimmer ein Drama und vergeblich würde jemand alle Bibliotheken durchstöbern, der nicht schon das eigentliche Drama im Kopfe mit sich herumtrüge. Und auch dieses eigentliche Dichten kostet Zeit und mir wenig-

stens hat sich die Schätzung Gustav Freytags bestätigt, der auf die Fertigstellung eines historischen Dramas ungefähr ein Jahr des Lebens rechnete. Denn nicht immer wollen sich Wissenschaft und Kunst ineinander fügen; die verstaubten Bücher verscheuchen zuerst die Muse und der historische Dramatiker muß hoffen, daß sie den Bücherkram besiegt und sich gekränkt, aber doch willig, *nach* dem Studium wieder bei ihm einfinde.

---

4. Prosa oder Vers? Darstellungsstil.

Zur Fertigstellung eines Dramas gehört noch eine Entscheidung, nämlich ob man es in Prosa oder gebundener Rede abfassen will. Allgemein läßt sich sagen, daß die Prosa einen realistischen Charakter hat und die Gegenstände (Personen) dem Zuschauer *näher* bringt, wie wenn man zum Betrachten der Natur ein scharfes Glas benutzt.

Die gebundene Rede, zumal die gereimte, entfernt die Vorgänge vom Beschauer, ähnlich der Erscheinung, wenn man das Opernglas umkehrt; der Vers entrückt den Vorgang in eine besondere, eigene, poetische Welt.

Zeitlose und phantastische Dramen werden daher auch heute fast ausnahmslos in Versen abgefaßt; der Reim, wie ihn besonders Ludwig Fulda mit vollendeter Meisterschaft spielend anwendet, dient besonders dazu, Märchendramen den eigentümlichen Stil zu verleihen. Im Gegensatz dazu wird und wurde das *gleichzeitige* Drama fast ausnahmslos in Prosa geschrieben; Ausnahmen, die vereinzelt vorkamen, bestätigen hier nur die Regel. Für das *historische* Drama empfiehlt Gustav Freytag[1]) warm die gebundene Rede, Gartelmann[2]) beinahe

[1]) l. c. S. 275 ff.
[2]) l. c. S. 125 ff.

leidenschaftlich die Prosa. Der durchgehende Reim kommt hier gar nicht in Betracht; aber auch das Reimen einzelner Schlüsse und hervorragender Stellen, wie es Schiller noch liebte, erscheint uns wohl zweifellos als veraltet.

Das Mischen verschiedener Versarten wird auch nur in Ausnahmefällen angewendet, ebenso das Mischen von Vers und Prosa[1]); eine theoretische Behandlung erfordern solche nicht, da sie jedesmal nur ihre Rechtfertigung in sich selbst tragen können. Die allgemeine Frage kann sich nur so stellen: ist für das historische Drama der durchgehende fünffüßige Jambus oder die Prosa die geeignetste Form.

Daß Goethe und Schiller sich von der Prosa dem Jambus zugewendet haben, ist bekannt; wichtig scheint mir, daß Goethe zwar die Iphigenie aus der anfänglichen Prosa in Verse umschmolz, nicht aber den Egmont; Zeit genug zu dieser Arbeit hätte er jedenfalls gehabt.

Grillparzer schrieb ausschließlich in Jamben; Ibsen seine beiden großen historischen Dramen in Prosa.

Wildenbruch aber machte den umgekehrten Prozeß durch als unsere Klassiker; er begann mit Versen, um jetzt seit Jahren Prosa zu schreiben. Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß der Vers nicht mehr „Mode" ist und Darsteller wie Publikum die Prosa bevorzugen.

Zweifellos hängt das mit unserer realistischen Periode zusammen; doch versuchen nur die Extremen (z. B. Gartelmann) die Forderung der Prosa als Dogma mit dem Realismus zu kanonisieren. Es spielen hier noch andere technische Fragen mit.

Man kann zunächst zweierlei Verse unterscheiden: bilderreiche, blühende, das Ohr berauschende — tönende Jamben, wie sie Schiller teilweise schrieb, und leicht flüssige, für den Schau-

[1]) Ein ganz seltenes Beispiel plötzlichen Umspringens von Prosa in Vers, mitten in einer Scene, findet sich in Ibsens Kronprätendenten, 5. Akt (Bischof Nikolas' Geist).

spieler bequeme, speziell dramatische Jamben, wie sie Freytag[1]) empfahl; diese werden meist tadelnder Weise „versifizierte Prosa“ genannt. Letztere, bisher noch wenig angewendet, gestatten die nötigen dramatischen, freien Accente; der oberflächliche Hörer merkt zunächst gar nicht, daß auf der Bühne in Versen gesprochen wird und wird erst an einer markanten, schwungvolleren Stelle darauf aufmerksam. Ein Musterbeispiel dieser Art ist z. B. der erste Akt von Grillparzers Ottokar (*nicht* das ganze Drama), ferner die sprachliche Behandlung der *Nebenpersonen* auch bei Schiller und allen Jambendichtern. Bei solchen ist es unmöglich, den sinnlich-schönen, lyrischen Jambus durchzuführen. Diesen für das *historische* Drama wiederzubeleben, scheint mir nicht wünschenswert; das rhetorische Element, das dadurch hereinkommt, widerspricht unserem Empfinden. Es kann sich meines Erachtens nur darum handeln, ob man den speziell dramatischen Jambus anwenden will, die jambische Prosa, die an bedeutenden Stellen sich zwanglos zu „poetischerem“, glänzenderem Ausdruck steigern läßt.

Als zweites technisches Bedenken tritt nun hinzu, daß unsere heutigen Darsteller ungern in Versen sprechen und sie nur selten beherrschen und — was noch weit schwerer ins Gewicht fällt — sich bei der *Größe* unserer Schauspielhäuser kaum damit völlig verständlich machen können. Von den Hauptstellen abgesehen, geht stets von Versen manches verloren, wozu auch das übereilige Tempo der Rede kommt, an das wir gewöhnt sind, damit die Vorstellung ja nicht zu lange dauert und noch zu einem Souper vor dem Schlafengehen Zeit bleibt. Selbst ein so ausgezeichneter „*Sprecher*“ (franz. diseur) wie Josef Kainz, bleibt nicht immer verständlich, wenn er Verse deklamiert; wie viel weniger minder feine und im scharfen Accentuieren trotz rascher Rede geübte Darsteller.

Dies gilt natürlich für den „dramatischen“ Jambus *weniger*,

---

[1]) l. c. S. 282 ff.

als für den klangschönen; aber auch da einigermaßen. Alles in allem sprechen die äußeren Umstände nicht für die Verwendung des Jambus im historischen Drama. Es müssen also starke innere Notwendigkeiten vorhanden sein, die jenen äußeren die Wagschale halten. Mir scheint dieser ganzen Frage nicht die ästhetische Bedeutung zuzukommen, von der aus sie meist behandelt wird. Auch die Prosa wird im historischen Drama eine gehobene Rede sein, kein plattes Alltagsdeutsch; wenn man will: ungedichtete Jamben! Liest man z. B. die Prosa-Iphigenie von Goethe genau, so findet man eine ganze Menge versteckter Jamben; die Sprache schwebt an der Grenze zwischen Prosa und durchgeführtem Vers; ganz ähnlich Wildenbruchs Prosa z. B. im König Heinrich. Sie in Jamben umzuschreiben, wäre geringe Mühe. Eigentlich handelt es sich also nur um die konsequente Durchführung des Jambus; die Arbeit, daß jede Zeile fünf Jamben enthält. Das ist eine, wenn auch wichtige, doch nicht ästhetisch hochbedeutsame oder ausschlaggebende Äußerlichkeit. Ein Prosadrama kann voll hohen Schwunges und „idealistischer" Farbe sein (Fiesco!), dagegen plattester „Realismus" und Nüchternheit sauber in Jamben versifiziert werden.

Ob der Autor Vers oder Prosa wählen wird, hängt in Wirklichkeit von seinem Stoff ab und die Wahl ist nicht so frei, als sie scheint. Meine persönliche Erfahrung geht absolut dahin; ich habe mich nie besonnen, ob ich Verse oder Prosa schreiben wolle. Wenn mich der Stoff erfüllte, begann ich zu schreiben und gleich die erste Scene, die ich entwarf, in (ungefeilten) Jamben, oder in Prosa, je nachdem. Dies scheint mir z. B. auch bei Gerhart Hauptmann der Fall zu sein; sobald er ins phantastische Gebiet griff, schrieb er (Hannele, Versunkene Glocke) auf einmal Verse; allerdings nicht die dramatischen Verse, von denen ich eben sprach, sondern mehr schönklingende, lyrische Jamben. Die genannten Dichtungen sind auch keine historischen Dramen, sondern Märchenstücke; Florian Geyer ist in Prosa.

Praktisch scheint mir die Sache also so zu liegen: der (kurzweg) lyrische Jambus eignet sich nur für das zeitlose, phantastische Drama. Für das historische Drama empfiehlt sich die Ausarbeitung in durchgeführten dramatischen Jamben nur dann, wenn der Stoff den Autor dazu unwillkürlich drängt (z. B. Jungfrau von Orleans).[1]) Im übrigen bleibt die gehobene, von verborgenen Jamben durchtränkte, dramatische Prosa die naturgemäßeste Ausdrucksform für das historische Drama.

Sie erleichtert die Charakterisierung (z. B. kann ich mir keinen Luther, Friedrich den Großen oder Napoleon in tönenden Jamben sprechend denken) und die dramatische Beweglichkeit, wie die Darstellung auf der Bühne. Aber ich betone nochmals, daß ich eine ästhetische Kardinalfrage darin nicht erblicken kann, weil sich dramatische Prosa und dramatische Jamben zu ähnlich sind; deshalb habe ich auch im praktischen Teile davon gesprochen. Die Bemerkung über das Sprechen der Verse auf der Bühne führt ungezwungen zu einigen Bemerkungen über den Darstellungsstil, der ja wesentlich von der Diktion im Drama mit abhängt.

Das französische Theater hat bekanntlich zwei gänzlich verschiedene Darstellungsstile ausgebildet: die in Alexandrinern geschriebenen Klassiker werden in pathetischer, unwahrer, rethorischer, die modernen Stücke in naturalistischer, lebenswahrer, dramatischer Art wiedergegeben. Das erklärt sich aus dem im historischen Teil ausgeführten; ihre Klassiker bilden die höchste Entwicklung des zeitlosen Dramas und zwingen auch die Darstellung in ihre Eigenart. Auch die Wiedergabe griechischer Tragödien erfordert einen eigenen Stil und kann nicht „modern" und ohne Pathos gehalten werden, jedenfalls weit weniger als unsere deutschen Klassiker.

---

[1]) Gartelmanns Einwand l. c. S. 160 wäre dahin richtig zu stellen, daß die Nebenpersonen mehr in dramatischen Jamben und weniger in lyrischen reden konnten!

Eine solche Entwicklung aber wie in Frankreich erscheint mir als ein Unglück; beide „Stile" erstarren in ihrer Besonderheit und steigern sich in das ihnen Charakteristische übermäßig hinein; der klassische Stil wird immer hohler und unwahrer, der moderne immer krasser und gesuchter, um neue Wirkungen zu erzeugen. Bei uns wird eine solche Stilgerechtigkeit hoffentlich nicht eintreten; doch ist es nicht unnötig, davor zu warnen. Denn ich gebe zu, daß Aufführungen von Iphigenie, Tasso, Braut von Messina und ähnlichen Dramen dazu verleiten könnten, einen eigenen Stil für sie zu beanspruchen. Sie sind eben auch zeitlose Dramen, stark lyrisch und von besonderer Eigenart.

Da derartige Werke aber das Repertoire ohnehin nicht beherrschen, so ist es nicht nötig, für sie von der größeren Einfachheit und Natürlichkeit der Diktion abzugehen, die unsere Darsteller in der Mehrzahl heute gewonnen haben. Unsere Klassiker sind Gottseidank nicht so klassisch, noch so zeitlos, wie die der Franzosen; ihre Werke stellen mehr Zwischenstufen dar zwischen historischem und zeitlosem Drama, wie ich das früher ausgeführt habe.

Die Gattungen unserer Dramen scheinen mir nicht in dem Maße verschieden zu sein, daß ein vielfacher Darstellungsstil absolut nötig wäre. Das mehr von Pathos und Rhetorik, was einzelne Werke verlangen, werden sich gewandte Darsteller immer noch dazu gewinnen können, wenn sie nur die natürliche Kunst der Rede genügend gepflegt haben. Diese ruht nicht auf dem Pathos, sondern auf dem Ausdruck; dieser ist das wesentliche, die Kunst, den charakteristischen Inhalt jedes Satzes durch scharfe Betonung und Färbung herauszubringen.

Sowohl die platte, bequeme, schwachbetonte Redeweise des Alltags, wie das „hohle" Pathos sind davon gleich weit entfernt. Im Gesang bez. der Oper haben wir verschiedene Stile (z. B. für Koloratur und dramatischen Gesang) nötig; im Dram höheren Stils, wie mir scheint, nicht. Wenn alle Darstelle

Praktisch scheint mir die Sache also so zu liegen: der (kurzweg) lyrische Jambus eignet sich nur für das zeitlose, phantastische Drama. Für das historische Drama empfiehlt sich die Ausarbeitung in durchgeführten dramatischen Jamben nur dann, wenn der Stoff den Autor dazu unwillkürlich drängt (z. B. Jungfrau von Orleans).[1]) Im übrigen bleibt die gehobene, von verborgenen Jamben durchtränkte, dramatische Prosa die naturgemäßeste Ausdrucksform für das historische Drama.

Sie erleichtert die Charakterisierung (z. B. kann ich mir keinen Luther, Friedrich den Großen oder Napoleon in tönenden Jamben sprechend denken) und die dramatische Beweglichkeit, wie die Darstellung auf der Bühne. Aber ich betone nochmals, daß ich eine ästhetische Kardinalfrage darin nicht erblicken kann, weil sich dramatische Prosa und dramatische Jamben zu ähnlich sind; deshalb habe ich auch im praktischen Teile davon gesprochen. Die Bemerkung über das Sprechen der Verse auf der Bühne führt ungezwungen zu einigen Bemerkungen über den Darstellungsstil, der ja wesentlich von der Diktion im Drama mit abhängt.

Das französische Theater hat bekanntlich zwei gänzlich verschiedene Darstellungsstile ausgebildet: die in Alexandrinern geschriebenen Klassiker werden in pathetischer, unwahrer, rethorischer, die modernen Stücke in naturalistischer, lebenswahrer, dramatischer Art wiedergegeben. Das erklärt sich aus dem im historischen Teil ausgeführten; ihre Klassiker bilden die höchste Entwicklung des zeitlosen Dramas und zwingen auch die Darstellung in ihre Eigenart. Auch die Wiedergabe griechischer Tragödien erfordert einen eigenen Stil und kann nicht „modern" und ohne Pathos gehalten werden, jedenfalls weit weniger als unsere deutschen Klassiker.

---

[1]) Gartelmanns Einwand l. c. S. 160 wäre dahin richtig zu stellen, daß die Nebenpersonen mehr in dramatischen Jamben und weniger in lyrischen reden konnten!

um sich vom Fluß der Jamben nicht zum „Deklamieren" hinreißen zu lassen. An den ersten Bühnen besitzen wir sie unzweifelhaft — die anderen mögen es lernen; soll Schiller noch wirken, so müssen sie es, denn für hohles Pathos stumpft sich das Publikum immer mehr ab. Mag nun ein historisches Stück in Vers oder Prosa sein: die Darstellungskunst kann und muß beides in charakteristischer, ausdrucksvoller Diktion zur Wirkung bringen.

---

5. Bühne. Publikum. Kritik.

Wenn ich gelegentlich der Buchdramen betonte, jedes Drama müsse für die Aufführung geschrieben werden, so folgt daraus, daß die Erreichung einer solchen das Ziel jedes Dramatikers ist und sein muß. Allein gerade beim historischen Drama wird es nur zu häufig nicht erreicht und das als Bühnendrama gedachte Werk bleibt wider Willen ein Buch- oder Manuskriptdrama. Denn nichts ist so schwer, als die Annahme und Aufführung historischer Stücke an der lebenden Bühne der Gegenwart durchzusetzen. [1])

Die Bühne in der Mitte unseres Jahrhunderts, ja noch bis in die achtziger Jahre hinein war ein viel „gemütlicheres" Institut, als die heutige, besonders diejenige in den großen Städten; und die Frage der Einnahme, der „Kasse" bildete durchaus nicht den springenden Punkt ihrer Existenz wie heute. Entstanden aus der Privatbelustigung der fürstlichen Höfe, behielt die Bühne lange Zeit noch den Charakter einer kostspieligen Luxusausgabe dieser Höfe, später der Städte (Stadttheater). Der

---

[1]) Das kgl. Schauspielhaus zu Berlin ist die einzige Bühne, die noch systematisch das historische Drama pflegt, d. h. in jeder Saison ein oder mehrere neue historische Dramen aufführt. Es bildet damit aber eine ganz spezielle Ausnahme.

Stamm des Abonnentenpublikums deckte zwar einen Teil der Ausgaben, aber auf glanzvolle Kasseneinnahmen durch sensationelle Premieren wurde nicht gerechnet und nach 50—100—150 zählende Aufführungen *eines* Stückes waren einfach unbekannt. Damals konnte Gustav Freytag, der wesentlich das ernste Drama hohen Stils behandelt, den Satz schreiben: „hat der Dichter die zweckmäßigen Änderungen vorgenommen, so wird sein Werk bei dem Theater, mit dem er sich vertrauensvoll in Verbindung gesetzt hat, gewöhnlich rasch aufgeführt" — ein Satz, der heute als eine rührende Utopie erscheint.

Und es ist vom Standpunkt der Bühnenleiter nur zu begreifen, daß sie sich so schwer zur Annahme *neuer Stücke* ernsten und schweren Charakters entschließen. Sobald einmal die Bühne zum Aktienunternehmen geworden war, wobei sich das angewendete Kapital bestmöglich verzinsen soll, ist der Direktor in erster Linie den Aktionären verantwortlich, bez. bei subventionierten Theatern den Subvenenten, jenen möglichst viel Überschuß abzuliefern, diesen möglichst wenig Zuschuß zuzumuten. Die Kunst wird seither nach dem Maßstab des Erfolges, der Zahl der Aufführungen und Höhe der Einnahmen gemessen; die Zahlen werden in der Presse von manchen Bühnenleitern eifrig veröffentlicht, mit dem Nachsatz in Gedanken: „was soviel Geld bringt, muß doch gut sein." Was die fürstlichen Hoftheater durch die Munificenz ihrer Fürsten etwa voraus haben, wiegen die tausenderlei Rücksichten wieder auf, die sie nehmen müssen oder nehmen zu müssen glauben. In diesem Punkte sind die nicht subventionierten Theater freier; aber die Kasseneinnahme entscheidet bei allen; das Budget verträgt keine leeren Häuser. Daß darunter die Aufführungen historischer Dramen am meisten leiden, hat seine besonderen Ursachen.

Zwar haben auch historische Dramen (so die Wildenbruchschen in Preußen) schon „Kassa gemacht", allein die Wahrscheinlichkeit, daß ein ernstes historisches Stück zum Kassenstück werde, ist

immer eine geringe, weil sie nur selten den sensationellen Kern enthalten, der ein Massenpublikum anzulocken vermag. Bei dem weit harmloseren „Betrieb“ früherer Zeiten wurden viel öfter ein Stück einstudiert, von dem man sich — auch damals — durchaus keinen „durchschlagenden“ Erfolg versprach, das aber die Bühnenleitung für gut hielt. Sie gab es, wiederholte es ab und zu einmal und es blieb im „Repertoire“ — ein Begriff, der immer mehr verloren geht. Heute wird ein Drama, das nicht sofort einschlägt, auch sofort und für immer vom Spielplan wieder „abgesetzt“ und ein neuer Versuch gemacht, einen Kassenerfolg zu erzielen.

Dazu kommt ein zweiter, dem historischen Drama gefährlicher Punkt, nämlich die eingebürgerte Pracht, Echtheit und Vollendung der Ausstattung, der Dekorationen und Kostüme. Die Meininger Truppe und ihre Darbietungen haben sich ein großes, bleibendes Verdienst um die deutsche Bühne erworben, durch die Kunst ihrer Regie, ihre Massenscenen, die Belebung der Statisten zu mitspielenden Darstellern. Allein die Meininger Kunst hat dem ernsten Drama in Deutschland zugleich ein Danaergeschenk hinterlassen, das innere und äußere Gefahren mit sich bringt: die echte und stilgerechte Ausstattung.

Die äußeren sind einfach die großen Kosten, die schon bei den größten Bühnen Neuaufführungen erschweren und hindern, kleinere Bühnen aber geradezu abhalten, Experimente mit neuen Stücken zu machen. Hier ist das gleichzeitige Drama in ungeheurem Vorteil: seine Ausstattung kostet so gut wie nichts im Vergleich zu der eines historischen Dramas. Wenn man liest, daß zu Schillers Zeit der Wallenstein in Rudolstadt unmittelbar nach der Weimarer Aufführung in Scene ging, so muß man zum Vergleich sich die Zumutung an das heutige Rudolstädter Theater denken, ein Wildenbruchsches Stück unmittelbar nach der Berliner Première zu geben, um den Abstand zu ermessen. Der heutige

Direktor würde niemals die Kosten der Ausstattung daran wagen, ehe das Stück nicht in Berlin mindestens 50 mal gegeben worden ist.

Man kann es auch den Bühnenleitern gar nicht verargen, daß sie schwere Bedenken tragen, die großen Kosten einer pompösen Ausstattung an ein „unsicheres" Werk zu wagen; und den ersten Schritt einer Rückkehr zur Einfachheit, einer „Abgewöhnung" dieses Luxusbedürfnisses, wagt niemand zu thun. „Wenn schon, dann mit allen Mitteln", heißt es da; aber das Resultat ist natürlich, daß man lieber mit den Mitteln zurückhält. Die Ausstattung des gesprochenen Dramas ist „opernhaft" geworden und man hat das Publikum an den Glanz gewöhnt, den es früher nur in der Prunkoper verlangte.

Die inneren Bedenken beruhen auf der psychologischen Thatsache, daß Pomp und Pracht, ja schon ungewöhnliches scenisches Raffinement tiefere, seelische Wirkungen der Bühne stört. Äußerer Glanz macht kalt und läßt kalt; im Leben wie auf der Bühne. Goethe erklärte, in prächtigen Wohnräumen nicht geistig arbeiten zu können; an glänzend geschmückter Tafel sitzen die Gäste stolz und steif, aber nicht gehoben und heiter.

Auf der Bühne kann man das z. B. an „Römerstücken" beobachten, wo sie voll ist von glänzenden, weiß oder farbig leuchtenden Gewändern, blinkenden Rüstungen; was diese betrifft, gilt das gleiche von Dramen aus dem Mittelalter. So lange im Drama „alles gut geht", stört all die Pracht nicht weiter; wenn wir aber ergriffen werden, feinere Empfindungen der Personen teilen sollen, dann wirken die schönen Kostüme auf einmal hinderlich.[1]) Ich habe stets den lebhaften Wunsch, alle die schimmernden Rüstungen, die hellen antiken Gewänder ein wenig schmutzig machen zu dürfen, all den Glanz dämpfen zu können, damit er die Gedanken des Dichters nicht erstickt und

[1]) Schon Gustav Freytag, l. c. S. 209, zu dessen Zeit alles noch viel einfacher war, deutet das an einer Stelle an; schon Iffland störte den vierten Akt der Jungfrau von Orleans damit.

niederschreit. Die Meininger-Schule hat das Publikum des Schauspiels daran gewöhnt, zu viel zu sehen und sehen zu wollen — anstatt zu hören; das Bühnen„bild" ergänzt nicht mehr nur stimmungsvoll das gesprochene Wort, sondern es wird zur Hauptsache, es erdrückt die Dichtung.

Hier liegt meines Erachtens eine wesentliche Ursache, warum das sog. „Armeleute-Drama" so mächtig auf die Hörer gewirkt hat. Man empfindet leichter mit dem einfach und ärmlich Gekleideten, bemitleidet ihn, fürchtet für ihn, als mit dem schwer und prächtig gekleideten „Reichen" der Kostümstücke. Prinzipiell leidet bekanntlich der Arme in Wirklichkeit durchaus nicht absolut mehr, als der Wohlhabende und Gebildete, weil er einen Teil der Entbehrungen, die ja wie alles relativ sind, von Jugend auf gewöhnt ist. Des Gebildeten feineres Empfindungsleben giebt viel zahlreichere Angriffspunkte für Unglück und Schmerz; der Arme ist durchschnittlich gesunder und abgehärteter, körperlich und geistig.

Aber soviel bleibt sicher, daß äußerer Glanz innerem Schmerz direkt wiederstrebt, dessen Wirkung auf den Hörer teilweise aufhebt und das instinktive Gefühl erzeugt: „so lange der Mensch da oben auf der Bühne so prächtig aussieht, kann es ihm nicht gar so schlimm zu Mute sein." Wenn manche Hörer von einem „naturalistischen" Drama ergriffen werden, dagegen in historischen Stücken ungerührt bleiben, so kann dies daran liegen, daß sie überhaupt für die Gefühle höherstehender Personen nichts übrig haben; aber häufig mag es auch daran liegen, daß der übermäßige und falsch angewandte Glanz die Stimmung, die Aufnahmsfähigkeit verdarb.

Der Autor eines historischen Dramas, das aufgeführt und mit allen heutigen Mitteln ausgestattet wird, kann dadurch in eine höchst seltsame Lage kommen. Alles wird so schön, glänzend und neu hergerichtet wie möglich; das kostet eine Menge Geld und er soll dafür dankbar sein, daß all die Mühe und all dies

Geld an sein Werk gewendet wird. Ja es wird ihm sogar beneidet; man hält ihm in Kritiken vor, daß und was alles für seine Sache gethan worden ist. Und im stillen möchte er bitten, das meiste davon zu unterlassen, seinem Werk all die Ehre nicht anzuthun und teilnahmlose Kälte des Publikums, die jedes historische Stück zu fürchten hat, nicht künstlich durch zu viel Augenweide hervorzurufen. Denn, mag ein Teil der Hörer, daran gewöhnt, auch eine „glänzende Ausstattung" verlangen — ein anderer Teil ist sie sicher von zu häufigem Sehen schon müde geworden.

Solche allgemeine Zustände lassen sich kaum beweisen; allein ich habe den entschiedenen Eindruck, als habe das Publikum sich vieles in dieser Beziehung schon satt gesehen. Zumal da in der Oper, in allerhand anderen Darbietungen (Zirkus, speziellen Ausstattungs-balletten und -stücken u. s. w.) so viel davon geboten wird, daß diejenigen, die das Schauspiel aufsuchen, vielleicht gerne auf blendende Augengenüsse verzichten. Ein Mittelweg müßte gefunden werden, um das historische Drama nicht zum Kostüm-Schaustück werden zu lassen, ohne doch die historische Treue, die ja eine sehr schöne und nie mehr ganz zu missende Errungenschaft der Meininger Epoche ist, fallen zu lassen. Vielleicht liegt auch hier eine Lösung in dem Begriff des „Historisch-Möglichen", den ich im theoretischen Teil entwickelt habe; es muß nicht immer das Glänzendste gewählt werden, wenn das Einfache nur in den Rahmen des damals Möglichen fällt. Ein einziges Beispiel für viele.

Die Scene zwischen Wallenstein und Max im dritten Akt des „Todes" gehört gewiß zu den ergreifendsten des Dramas. Unvergeßlich ist mir eine Aufführung der „Meininger", in der das Publikum (und ich) zum erstenmal die echten, stilvollen Eisenrüstungen des Zuges Küraſſiere bewunderte; das war sehr prachtvoll. Nur leider klapperten die Dinger so fürchterlich, daß man von dem Seelenkampfe des Max und den väterlichen Worten des

Feldherrn kaum mehr die Hälfte verstand. Hier erstickte nun der Lärm ganz äußerlich die Worte; es ist ein besonders ungünstiger Fall; aber er dient mir auch für das „Mögliche". In der Zeit des dreißigjährigen Krieges wurden vielerlei Uniformen und Rüstungen getragen; stört also diese bestimmte, wenn auch beglaubigte, Eisenrüstung die dichterische Scene, so muß sie fallen und durch eine historisch echte, wenn auch nicht gerade für die Pappenheimer beglaubigte, aus jener Zeit ersetzt werden, die weniger rasselt. Das gesprochene Wort muß immer und allezeit auf der Bühne das erste bleiben; das zweite erst allerlei Neben- und Augenwirkungen.

Aus alledem folgt jedenfalls, daß der Dichter eines historischen Stückes diese thatsächlich vorhandene Neigung unserer Bühne, das Äußere übertrieben wichtig zu nehmen, nicht noch seinerseits unterstützen darf und bedacht sein muß, seelische Wirkungen nicht durch Vermengung mit äußeren Effekten zu zerstören. Würde man sich gegenseitig auf einfachere Ausstattung vereinbaren, so fiele für manche Bühne auch ein Grund weg, historischen Dramen gegenüber so mißtrauisch zu sein; der Kostenpunkt der Aufführung würde sich beträchtlich verringern.

Ein weiteres Hemmnis liegt für das historische Drama in der vorwaltenden Stellung der berufenen Vertreter der Kritik, der Stimmführer der Presse.

Die Berliner Zeitungskritik[1]) — und sie ist maßgebend für diejenige im übrigen Deutschland — steht dem historischen Drama prinzipiell kühl, ablehnend, teilweise feindselig gegenüber. Sie handelt nach dem Worte: „die ganze Richtung paßt uns nicht"; nur — klugerweise — ohne es auszusprechen. „Blanke Geschichtsklitterung", „dramatisierter Geschichtsunterricht", „Haupt-

[1]) Die Citate sind sämtlich aus Recensionen der letzten Jahre. — Ich spreche hier von dem Gesamteindruck; auf die Unterschiede der einzelnen Zeitungen und Kritiker einzugehen ist unmöglich; Ausnahmen bestätigen nur die Regel.

und Staatsaktion", das sind etwa die Kosenamen, die sie zunächst für das Werk in Bereitschaft hat. Ist es historisch getreu, so erinnert es an die Romane der seligen Luise Mühlbach; auch Raupach wird noch gerne citiert; der Autor erhält den Rat, „sich seinem Genius mehr zu überlassen". Nimmt er sich aber irgend welche Freiheiten, so wird ihm das Konversationslexikon aufgeschlagen vorgehalten und dann heißt seine Arbeit eine „Geschichtsfälschung". Hat er noch die Mühen historischer Studien in Erinnerung, die ihm sein Drama gekostet, so muß er lesen, der Stoff sei „aus Schlossers Weltgeschichte entnommen, aber Oncken sei ausführlicher". Schreibt er dramatische Verse, so heißen sie „schlecht", schreibt er lyrische, tönende, so ist es „Phrasengeklingel und leerer Wortschwall". Ist sein Drama aber gar „patriotisch", d. h. behandelt es mit Wärme einen vaterländischen Stoff, dann dreimal wehe über ihn. Es ist „Stiftungsfestpoesie", ein „patriotisches Festspiel" und reif für „Schüleraufführungen", wobei natürlich der alte Satz *nicht* gelten soll: „das beste ist für die Jugend gerade gut genug."

Nur in Deutschland ist es möglich, daß ein Autor für die Sünde des „Patriotismus" Spott und Hohn erntet; während niemand behaupten wird, ein Drama sei darum schon zu *loben*, weil es „patriotisch" ist, so ist es ein seltsamer Zustand, daß diese Eigenschaft im Gegenteil zum Vorwurf gereichen soll. Noch immer können sich weite Kreise Vaterlandsgefühl nicht anders, denn als Servilismus oder Speichelleckerei denken [1]) und bedenken nicht, daß der Servilismus der Masse gegenüber weit verbreiteter ist, als der vor Thronen. Die Ausbeutung von Tagesfragen, die Ausnützung der gewöhnlichsten Leidenschaften, das „Krebsen" mit eben beliebten philosophischen und politischen Phrasen (Phrasen nur in der meist aus dem Zusammenhang gerissenen

[1]) vgl. Edgar Steiger, l. c. II, 140: „Wer Wildenbruchs Hohenzollerndramen für patriotische Kundgebungen hält, der mag das vor seinem eigenen „Selbstgefühl" (sic!) verantworten!"

Anwendung) sind weit gefährlicher für die Kunst, als der Ausdruck eines kräftigen Patriotismus, an dem wir noch immer keinen Ueberfluß haben. Allein dieses gilt als schwächlich und feige, jenes sind natürlich freie, starke, dichterische Anschauungen — eben weil sie den Moderedensarten der Menge schmeicheln. Das historische Drama *kann* da nicht mit konkurrieren, weil diese starkgeistigen Phrasen zu oft gewechselt haben; es ist, wie auf festgelegte Thatsachen, so auch auf gleichsam „bewährte" Gefühle und Anschauungen beschränkt — den vermeintlichen „neuen" Geist und die diversen „neuen" Weltanschauungen vermag es nicht zu atmen. Das Revolutionäre und Umstürzende *vergangener* Zeiten erscheint uns heute durchaus nicht mehr in diesem Lichte; die Angriffspunkte haben sich allein im verflossenen Jahrhundert mehrfach verschoben — und damit die Standpunkte. Immer noch gehört aber in Deutschland *mehr* Charakter und Mut dazu, einem Stoffe einen „patriotischen" Beigeschmack zu geben, als einen revolutionären; denn wenn auch kein Hörer die „starken" und „kühnen" Gedanken in die *That* umsetzen möchte und ihre Konsequenz verfluchen würde — sie im sicheren Innenraum des Theaters deklamieren zu hören, macht immer Vergnügen. Das historische Drama muß aber darauf verzichten, dem Publikum diesen Genuß zu bereiten; wer das Tendenzdrama liebt und verteidigt, müßte logischerweise das historische verwerfen. Ob die Kritik sich einer solchen grundsätzlichen Ablehnung *bewußt* ist, ist schwer zu entscheiden; dann hätte sie, wie jede auf Grundsätzen beruhende Anschauung ihre Berechtigung. Will man aber das historische Drama nicht von der Bühne überhaupt entfernen, so darf man nicht sensationelle Tageswirkungen von ihm verlangen, die es nicht bieten kann — und die das gleichzeitige Drama einfacher und besser liefert, *dem* — der sie sucht und wünscht.

Die übermäßige Schärfe der Kritik, besonders des
und der Fassung, die oft hart an die Beleidigung streift,

ja auf allen Gebieten der Kunst beklagt; dem historischen Drama ist sie besonders gefährlich, weil es, wie schon erwähnt, häufig in Kreisen gepflegt wird, die diese Art, mit einer geistigen Leistung umzugehen, nicht gewohnt sind, weil sie der Öffentlichkeit (und der Bühne) ferner stehen. Als Erklärung könnte man — wenn man von allen weniger schönen Motiven absieht — die Absicht anführen, das Mittelmäßige in der Kunst mit allen Mitteln unterdrücken zu wollen, um das Bedeutende allein glänzen zu lassen.

Abgesehen davon, daß mir beim historischen Drama das Bedeutende nicht recht klar ist, was man allein gelten lassen will — Schiller wird (im großen und ganzen) mit verächtlichem Wohlwollen,[1]) Shakespeare mit kühlem Respekt behandelt, Wildenbruch heftig angegriffen — scheint mir der Standpunkt überhaupt angreifbar, sobald man ihn historisch betrachtet. In den Zeiten, in denen nachweisbar eine bestimmte Kunst eine Blütezeit genoß, wurde keineswegs nur immer ein Vertreter anerkannt, eines Meisters wegen alles um ihn herum „tot" gemacht. Neben den uns heute als Riesen erscheinenden Stämmen der Kunst blühten und gediehen fröhlich und anerkannt die anderen Bäume; so für die Malerei in Italien, die Musik in ihrer Wiener Glanzepoche, die Dramatik in Griechenland und zu Shakespeares Zeit. Die Zeitgenossen, um nur bei diesem einen Beispiel zu bleiben, schätzten Shakespeare keineswegs als den einzig beachtenswerten Dramatiker, höchstens als primus inter pares. Das waren Zeiten, in denen man die Kunst höher stellte als die Künstler, und in denen weite Kreise an der Blüte einer Kunstrichtung Anteil nahmen, nicht am Ruhme des einzelnen Vertreters. Die oft beklagte Thatsache, daß wir von Shakespeares Leben so wenig wissen, stellt dem Kunstsinn seiner Zeitgenossen kein schlechtes

[1]) vgl. Steiger, l.c I, 107: „Schiller — der als Künstler so viel überschätzte Moralprediger."

Zeugnis aus; das Drama liebten sie, und auf dessen Leben kam es an, nicht auf das seines, wenn auch glänzendsten Beherrschers.

Wer eine Kunstgattung liebt und hochhält, achtet zunächst jeden, der etwas darin leistet; übertriebene Kritik schadet zwar zunächst scheinbar nur dem einzelnen Künstler, dem sie den Erfolg seiner Arbeit verderben kann. Allein es liegt die Gefahr nahe, daß sie das Gedeihen, das Leben einer ganzen Kunstgattung bedroht und am Ende nicht den Künstler nur trifft, den sie töten will, sondern die Kunst selbst, die ihr heilig sein sollte.

6. Bedingungen einer Blütezeit.

In dem Bisherigen liegt schon ausgedrückt, daß nach meinem Dafürhalten von einer Blüte des historischen Dramas in der Gegenwart keine Rede ist. Das nimmt den nicht Wunder, der die einschlägigen realen Verhältnisse kennt. Die meisten der erfolgreichen und bühnenkundigen Dramatiker neigen entweder in ihrer Geistesrichtung nicht dem historischen Drama zu oder haben keine Lust, ihren Ruhm und ihre Position an dies gewagte Experiment zu riskieren. Andererseits schreiben viele, unbekannt bleibende Autoren ohne die nötigen technischen Kenntnisse unbrauchbare historische Dramen und unterstützen damit nur die Abneigung der Bühnenleiter.

Das „ideale" historische Drama in seiner höchsten Vollendung, wie es mir beim ganzen Buche vor Augen schwebte, stellt zudem so hohe und vielseitige Anforderungen an den Autor, daß sie selten erfüllt werden dürften. Er muß vor allem ein Dichter sein, sonst wird sein Werk kein Drama, aber auch eine abgeschlossene und harmonische Bildung besitzen, sonst wird es kein historisches. Die Bewältigung und Verarbeitung histori
Studien erfordert zweifellos gründliche akademische Bildun
nötige Menschenkenntnis, die sich im historischen Drama

und Staatsaktion", das sind etwa die Kosenamen, die sie zunächst für das Werk in Bereitschaft hat. Ist es historisch getreu, so erinnert es an die Romane der seligen Luise Mühlbach; auch Raupach wird noch gerne citiert; der Autor erhält den Rat, „sich seinem Genius mehr zu überlassen". Nimmt er sich aber irgend welche Freiheiten, so wird ihm das Konversationslexikon aufgeschlagen vorgehalten und dann heißt seine Arbeit eine „Geschichtsfälschung". Hat er noch die Mühen historischer Studien in Erinnerung, die ihm sein Drama gekostet, so muß er lesen, der Stoff sei „aus Schlossers Weltgeschichte entnommen, aber Oncken sei ausführlicher". Schreibt er dramatische Verse, so heißen sie „schlecht", schreibt er lyrische, tönende, so ist es „Phrasengeklingel und leerer Wortschwall". Ist sein Drama aber gar „patriotisch", d. h. behandelt es mit Wärme einen vaterländischen Stoff, dann dreimal wehe über ihn. Es ist „Stiftungsfestpoesie", ein „patriotisches Festspiel" und reif für „Schüleraufführungen", wobei natürlich der alte Satz *nicht* gelten soll: „das beste ist für die Jugend gerade gut genug."

Nur in Deutschland ist es möglich, daß ein Autor für die Sünde des „Patriotismus" Spott und Hohn erntet; während niemand behaupten wird, ein Drama sei darum schon zu *loben*, weil es „patriotisch" ist, so ist es ein seltsamer Zustand, daß diese Eigenschaft im Gegenteil zum Vorwurf gereichen soll. Noch immer können sich weite Kreise Vaterlandsgefühl nicht anders, denn als Servilismus oder Speichelleckerei denken [1]) und bedenken nicht, daß der Servilismus der Masse gegenüber weit verbreiteter ist, als der vor Thronen. Die Ausbeutung von Tagesfragen, die Ausnützung der gewöhnlichsten Leidenschaften, das „Krebsen" mit eben beliebten philosophischen und politischen Phrasen (Phrasen nur in der meist aus dem Zusammenhang gerissenen

[1]) vgl. Edgar Steiger, l. c. II, 140: „Wer Wildenbruchs Hohenzollerndramen für patriotische Kundgebungen hält, der mag das vor seinem eigenen „Selbstgefühl" (sic!) verantworten!"

Anwendung) sind weit gefährlicher für die Kunst, als der Ausdruck eines kräftigen Patriotismus, an dem wir noch immer keinen Ueberfluß haben. Allein dieses gilt als schwächlich und feige, jenes sind natürlich freie, starke, dichterische Anschauungen — eben weil sie den Moderedensarten der Menge schmeicheln. Das historische Drama *kann* da nicht mit konkurrieren, weil diese starkgeistigen Phrasen zu oft gewechselt haben; es ist, wie auf festgelegte Thatsachen, so auch auf gleichsam „bewährte" Gefühle und Anschauungen beschränkt — den vermeintlichen „neuen" Geist und die diversen „neuen" Weltanschauungen vermag es nicht zu atmen. Das Revolutionäre und Umstürzende *vergangener* Zeiten erscheint uns heute durchaus nicht mehr in diesem Lichte; die Angriffspunkte haben sich allein im verflossenen Jahrhundert mehrfach verschoben — und damit die Standpunkte. Immer noch gehört aber in Deutschland *mehr* Charakter und Mut dazu, einem Stoffe einen „patriotischen" Beigeschmack zu geben, als einen revolutionären; denn wenn auch kein Hörer die „starken" und „kühnen" Gedanken in die *That* umsetzen möchte und ihre Konsequenz verfluchen würde — sie im sicheren Innenraum des Theaters deklamieren zu hören, macht immer Vergnügen. Das historische Drama muß aber darauf verzichten, dem Publikum diesen Genuß zu bereiten; wer das Tendenzdrama liebt und verteidigt, müßte logischerweise das historische verwerfen. Ob die Kritik sich einer solchen grundsätzlichen Ablehnung *bewußt* ist, ist schwer zu entscheiden; dann hätte sie, wie jede auf Grundsätzen beruhende Anschauung ihre Berechtigung. Will man aber das historische Drama nicht von der Bühne überhaupt entfernen, so darf man nicht sensationelle Tageswirkungen von ihm verlangen, die es nicht bieten kann — und die das gleichzeitige Drama einfacher und besser liefert, *dem* — der sie sucht und wünscht.

Die übermäßige Schärfe der Kritik, besonders des Tones und der Fassung, die oft hart an die Beleidigung streift, wird

Produktion. Und von dem Publikum sollte man überhaupt nur mit Einschränkung reden; denn es giebt und hat immer mehrere Gruppen darin gegeben, die den verschiedenen Richtungen vornehmlich zuneigen. Daß eine solche Beeinflussung der Teilnahme möglich ist, zeigen die verschiedensten Kunstbestrebungen unserer Tage, bei denen sie mit Erfolg stattgefunden hat.

Die Probleme des modernen Lebens zudem werden so massenweise (außer der Bühne noch in zahllosen Romanen und Novellen) behandelt, daß eine Ermüdung des Publikums durchaus möglich ist. Unser heutiges Leben ist nicht so reich an wahrhaft interessanten poetischen Konflikten, als es scheint.

Das ist freilich nur die stoffliche Seite der Sache; allein dies Buch handelt wesentlich vom Drama, von der Seite des Stoffes aus gesehen.

Die anderen Seiten kenne ich wohl und habe alle die Gedankengänge des l'art pour l'art, der „Kunst an sich" ohne Rücksicht auf den Stoff, die oft und glänzend behandelt worden sind, in Gedanken mit durchlaufen. Nur eine Hauptperson wird man nie von der Gleichgültigkeit des Stofflichen in der Kunst überzeugen — das Publikum; dieses frägt rettungslos zuerst: bei einem Bilde, was es vorstellt, bei einem Drama, wovon es handelt; und immer erst in zweiter Linie, wie der Stoff behandelt ist. So zweifellos eine rein ästhetische Untersuchung sich nur mit diesem „wie" zu beschäftigen hat, so ist doch eine Blütezeit einer Kunstgattung nur dann möglich, wenn es gelingt, das Publikum auch für das „was" zu gewinnen.[1])

Dem Hörer nun mutet das historische Drama allerdings eine geistige Anstrengung, eine Denkanspannung zu, die es bei den landläufigen Stoffen aus der Gegenwart nicht nötig hat und im Theater nicht gewöhnt ist. Es verhält sich einigermaßen

[1]) Ich habe beim griechischen Drama darauf hingewiesen, wie zweifellos damals das „was", der Stoff war und darum das ästhetische „wie" um so reiner herauskam.

lau und läßt sich nur schwer für die Historie gewinnen. Liest es nun in der Tageskritik die überaus scharfen Urteile, so ist es leicht abzuschrecken und scheut die geistige Mühe, zu der es im Gegenteil angespornt werden müßte. Es ist daher gar nicht zu verwundern, daß historische Dramen so schwer Erfolg haben und man kann die Menge kaum darum schelten. Die Presse könnte dagegen sehr viel thun, den Sinn für das historische Drama zu fördern, wenn sie es *wollte*. Anstatt zurückgeschreckt, müßte das Publikum darauf hingewiesen, die betreffende Zeit und ihre Bedeutung erläutert, die Beziehungen zwischen Geschichte und Drama abgewogen werden, wie sie von dem Autor versucht oder gelöst worden sind. Man kann sagen, das historische Drama müßte überhaupt *ausführlicher* besprochen werden, als das gleichzeitige. Denn hier ist das Milieu geläufig, dort nicht; hier genügen Andeutungen, dort müßte ein wenig Belehrung mit einfließen, die das Publikum ermunterte, den entlegeneren Problemen des Lebens nachzugehen. Ein historisches Drama braucht nicht mit dem wissenschaftlichen Ernst einer Fachschrift behandelt zu werden; es müßte aber bei seiner Beurteilung auch etwas Rücksicht auf die rein geistige Leistung finden; denn es setzt sich seiner Natur nach, wie ich gezeigt zu haben glaube, aus Wissen und Dichten zusammen.

Das Verhältnis von Bühne, Kritik und Publikum müßte sich also stark verschieben, sollte in Deutschland eine Blüte des historischen Dramas entstehen; man müßte denn mit außergewöhnlichen Mitteln rechnen, die dafür eintreten könnten.

Immer wieder werden Bestrebungen laut, nationale Fest- oder Volks-Bühnen im großen Stil zu gründen, sei es in Eisenach, am Rhein oder anderswo. Überlegt man auch diese Ideen einmal von der *stofflichen* Seite aus, so vermag ich nichts als das historische Drama zu sehen, was einer solchen besonderen Veranstaltung zu Grunde gelegt werden könnte. Denn für das gleichzeitige Drama sorgen unsere bestehenden Bühnen genügend;

und auf das Phantaſtiſche kann man auch nicht (von ein paar eingebürgerten „klaſſiſchen“ abgeſehen) ein Repertoire gründen, das etwas eigenartiges Nationales böte. Dieſe divergierenden und planloſen Vereinigungen müßten ſich zuſammenthun, um an einer Stätte wenigſtens dem hiſtoriſchen Drama ein ſicheres Obdach zu bieten; man könnte auch zunächſt damit beginnen, eine beſtehende Bühne dauernd zu ſubventionieren mit der Verpflichtung, damit Aufführungen hiſtoriſcher Dramen auszuſtatten. Alle ſolchen Pläne koſten zunächſt natürlich Geld; aber „Idealität“ koſtet überhaupt Geld.

Es iſt ſeltſam, daß man ſich gerade beim Theater und dem Drama über dieſe Sachlage ſo wenig klar iſt. Immer wieder wird von der Bühne verlangt, ſie ſolle heranbilden, veredeln, belehren, auf Geiſt und Charakter und ſittliche Anſchauungen einwirken u. ſ. w. Zugleich aber ſollen die Aufführungen volle Häuſer machen, Geld einbringen, und zwar gleich. Der Staat unterhält für die bildende Kunſt Muſeen, erwirbt Kunſtwerke mit teilweiſe hohen Koſten, macht die Sammlungen dem Publikum umſonſt zugänglich — aber man hat nie gehört, daß dieſes Bildungsprinzip ſich rentieren ſolle. Wenn die Koſten des griechiſchen „betenden Knaben“ oder des Dürerſchen Holzſchuherporträts durch Entree gedeckt werden ſollten, würde man ſich allgemein wundern; man iſt gewohnt, daß der Staat hier koſtenlos arbeitet. Vom Drama verſpricht man ſich häufig viel intenſivere, mächtige Einwirkungen, hält es für eine große geiſtige Macht — aber es ſoll nicht koſten, ſondern bringen. Die Löſung dieſes Problems gleicht der Quadratur des Zirkels.

Die Begriffe „bilden“, „heranziehen“ „veredeln“ u. ſ. w. ſetzen voraus, daß etwas noch nicht vorhanden iſt, geweckt werden ſoll, allmählich wachſen und erſtarken wird; bei einem Theaterpublikum alſo die Spekulation auf etwas Werdendes, Kommendes. Wäre das Publikum ſchon völlig bereitwillig, empfänglich, teilnehmend, ſo wäre die Aufgabe ſchon erfüllt, ehe ſie geſtellt wurde.

Der Begriff der Kasseneinnahme fußt genau auf dem Gegenteil, setzt absolute, schon voll vorhandene Empfänglichkeit voraus.

Anders ausgedrückt folgt daraus: entweder man will den Geschmack des Publikums durch die Bühne beeinflussen, dann muß die Kasse zunächst zurückstehen; oder man will dem Geschmack der Menge dienen, dann wird man gleich zu Kassenerfolgen gelangen. Beides zusammen geht anfangs nicht; in Entwicklungen und späteren Perioden verschieben sich die Gegensätze durch den Wechsel des Geschmackes; heute machen der Fidelio, der Nibelungenring, ja Faust II. Teil „Kasse" — anfangs, wie diese Werke neu waren, keineswegs. So wird das gewünschte Ziel, mit Werken der hohen Kunst auch pekuniäre Erfolge zu erzielen, nur in einer Zukunft erreicht; allein diese Schöpfungen mußten der Bühne gewonnen werden, zu einer Zeit, als man den jetzigen Erfolg kaum ahnen konnte. Sie sind entstanden nicht dadurch, daß ihre Schöpfer dem geltenden Strome des Zeitgeschmackes dienten. Ist dieser allein Herr in der Kunst, so kann dabei nichts „Bildendes" für das Publikum entstehen; dann giebt es selbst den Ton an und belehrt, bildet und „hebt" vielleicht den Künstler — aber dieser nicht das Publikum.

Das sollten sich alle klar machen, die von der lebenden Bühne die Erfüllung hoher „idealer" Ziele verlangen; ohne Opfer sind sie nicht zu erreichen und man müßte säen, um zu ernten; materielles Kapital einsetzen für geistigen Gewinn. Mit Klagen, frommen Wünschen und schönen Worten wird es sicher nicht gelingen, eine Blütezeit irgend einer Kunstrichtung zu erreichen, auch nicht eine solche des ernsten Dramas hohen Stils. Ist unsere Bühne aber erst völlig zur Stätte des Amüsements oder der sensationellen Aufregung geworden, dann hat das historische Drama besonders auf ihr keine Stätte mehr und keine innere Berechtigung.

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Geschichte der neueren Philosophie

von Kuno Fischer.

Jubiläumsausgabe in neun Bänden.

I. Band: **Descartes' Leben, Werke und Lehre.** 4. neu bearbeitete Auflage. gr. 8°. geheftet M. 11,—, fein Halbfranzband M. 13.—.

II. Band: **Spinozas Leben, Werke und Lehre.** 4. neu bearbeitete Auflage. gr. 8°. geheftet M. 14.—, fein Halbfranzband M. 16.—.

III. Band: **Leibniz' Leben, Werke und Lehre.** 4. Auflage. In Vorbereitung.

IV. Band: **Immanuel Kant und seine Lehre.** 1. Teil. Entstehung und Grundlegung der kritischen Philosophie. 4. neu bearbeitete Auflage. gr. 8°. geheftet M. 16.—, fein Halbfranzband M. 18.—.

V. Band: **Immanuel Kant und seine Lehre.** 2. Teil. Das Vernunftsystem auf der Grundlage der Vernunftkritik. 4. neu bearbeitete Auflage. gr. 8°. geheftet M. 16.—, fein Halbfranzband M. 18.—.

VI. Band: **Fichtes Leben, Werke und Lehre.** 3. durchgesehene Auflage. gr. 8°. geheftet M. 18.—, fein Halbfranzband M. 20.—.

VII. Band: **Schellings Leben, Werke und Lehre.** 2. durchgesehene und vermehrte Auflage. gr. 8°. geheftet M. 22.—, fein Halbfranzband M. 24.—.

VIII. Band: **Hegels Leben, Werke und Lehre.** (Lieferung 1—8 sind hiervon erschienen, Preis je M. 3.60.)

IX. Band: **Schopenhauers Leben, Werke und Lehre.** 2. neu bearbeitete und vermehrte Auflage. gr. 8°. geheftet M. 14.—, fein Halbfranzband M. 16.—.

In der „Deutschen Revue" schreibt Th. Wiedemann in seinen „Sechzehn Jahre in der Werkstatt Leopold von Rankes": „**Ranke** suche nach anderweitiger und anders gearbeiteter Belehrung. In Beziehung auf die Geschichte der neuern Philosophie zog er allen anderen bei weitem das Werk von **Kuno Fischer** vor, dem er Geistesreichtum und kongeniale Reproduktion der verschiedenen Systeme nachrühmte."

„. . . . Was Kuno Fischers Schriften und Vorträge so interessant macht, das ist das wahrhaft dramatische Leben, welches beide durchdringt, die innere Frische und geistige Elastizität, welche beide auszeichnet. . . . Das Werk gehört nicht nur in die Bibliothek des Fachmannes, sondern ist dazu berufen, als eines der besten Bildungsmittel allen denen zu dienen, die den höchsten Aufgaben und idealen Interessen der ganzen Menschheit ihre Aufmerksamkeit zu widmen imstande sind." (Gegenwart.)

„. . . . Fischers Eigentümlichkeit besteht in einer sonst fast nirgends erreichten Kunst, eine fremde Gedankenwelt von ihrem eigenen Mittelpunkt aus zu erleben und den Leser in der denkbar durchsichtigsten und eindringlichsten Form erleben zu lassen. . . . Kuno Fischer steht nie als überlegener, verbessernder Schulmeister hinter den dargestellten Philosophen. Dieser Geschichtsschreiber läßt nicht seine Philosophen reden, sondern sie reden selbst. Sie tragen ihre eigenen Gedanken vor, nur freier, natürlicher, in einer lebhafteren, durchsichtigeren Sprache, als wir sie in ihren eigenen Werken finden, und weit fester, als in ihren eigenen Werken haben sie den Zielpunkt ihrer Gedanken vor Augen. Aber diese Gedanken sind dennoch niemals verändert, niemals verschönt und niemals verbildet. Sie sind das in der Form gereinigte, im Gehalte völlig getreue Nachbild des Originaldenkers. Diese Kunst der Darstellung ist ebenso neu als notwendig. . . . Wahrlich, wer die Entwicklung des theoretischen Geistes von Descartes' bis zu Kants großen Nachfolgern zum Objekt zu machen imstande war, der hat ein schöpferisches Werk vollbracht. . . ."

(Preußische Jahrbücher.)

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.